7 0 82

Digitized by Google

MANUEL COMPLET

DE

LA DANSE.

PARIS.

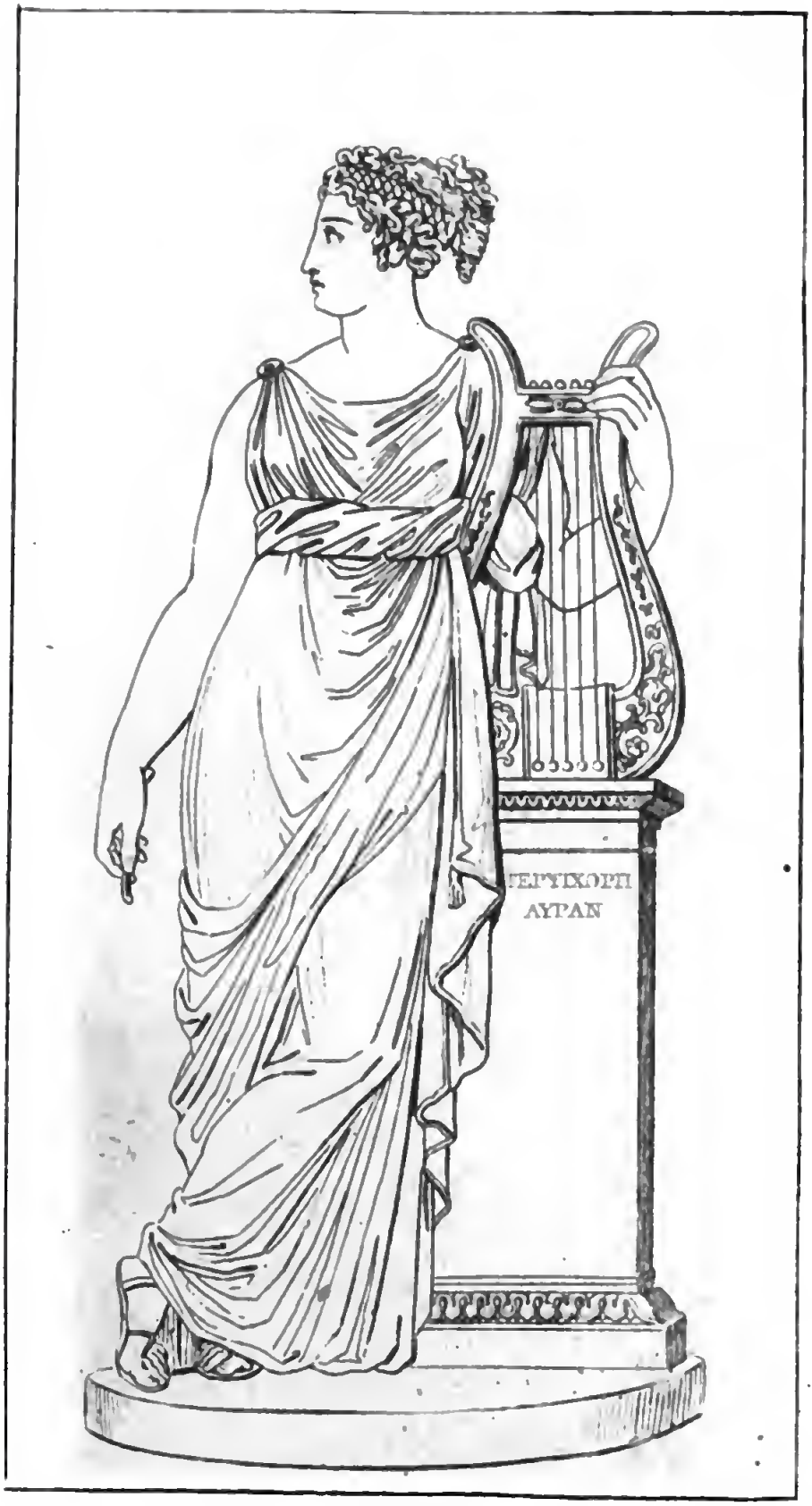
A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,

RUE HAUTEFEUILLE, AU COIN DE LA RUE DU BATTOIR.

Digitized by Google

7.3.82
28954 (PH)

Digitized by Google



Terpsichore

Digitized by Google

7.9.82

MANUEL

COMPLET

DE LA DANSE.

Digitized by Google

Digitized by Google

7.9.83

MANUEL

COMPLET

DE LA DANSE,

COMPRENANT LA THÉORIE, LA PRATIQUE ET L'HISTOIRE DE CET ART DEPUIS LES TEMPS LES PLUS RECULÉS JUSQU'A NOS JOURS;

A L'USAGE DES AMATEURS ET DES PROFESSEURS;

PAR M. BLASIS,

Premier Danseur du théâtre du roi d'Angleterre, et Compositeur de ballets;

TRAD. DE L'ANGLAIS DE M. BARTON, SUR L'ÉDIT. DE 1830,

PAR M. PAUL VERGNAUD,

ET REVU PAR M. GARDEL.

Ouvrage orné d'un grand nombre de Figures et de Musique.

PARIS.

A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,

RUE HAUTEFEUILLE, AU COIN DE LA RUE DU BATTOIR.

1830.

7.9.82

AVIS

DE L'ÉDITEUR.

Nous devons remercier ici M. Gardel des conseils qu'il a bien voulu nous donner.

La bienveillance qu'il a mise à nous indiquer es erreurs et les rectifications à faire à cet uvrage, n'ont pas peu servi à l'améliorer.

PRÉFACE.

Les ouvrages publiés jusqu'à présent sur l'art de la anse et sur la composition et l'exécution des balets et des pantomimes, sont peu nombreux, et, ans l'opinion des personnes qui peuvent le mieux n juger, ils manquent de vrai mérite et d'utilité énérale. Noverre a certainement traité ce sujet en aître, par rapport au temps où il a écrit : il a jeté ne lumière nouvelle et brillante sur cet art; mais es écrits instruisent plutôt le professeur que l'élève, et d'ailleurs les progrès rapides faits depuis eur publication ont beaucoup diminué l'intérêt u'inspiraient ses ouvrages. La plus grande partie e ceux qui ont écrit sur la danse semblent avoir été les personnes de goût, de talent et de science, mais ertainement ce n'étaient pas des danseurs, de maière que, quoique leurs écrits puissent être très ttrayans pour le lecteur, l'homme de lettres et 'homme du monde, ils sont de peu d'utilité pour le

mime, le danseur ou le maître de ballets. Ils contiennent une suite d'idées théoriques, mais ils ne développent pas l'étude et l'exercice de la danse, et laissent conséquemment à désirer un ouvrage pratique adapté à nos connaissances, fait pour aider le professeur et pour instruire l'élève, pour éclairer et amuser l'amateur. Pénétré de la vérité de ces remarques, après plusieurs années d'études, de recherches et d'expérience, encouragé par plusieurs personnes dont il a une très haute opinion, et par l'accueil flatteur que quelques uns de ses ouvrages ont reçu sur le continent, l'auteur s'est déterminé à composer un ouvrage sur l'origine, les progrès, la théorie, la pratique de la danse, la composition, l'exécution des pantomimes et des ballets. Il a proposé des améliorations et une nouvelle méthode d'instruction plus sûre et plus courte que celles publiées jusqu'alors; il s'est efforcé de donner plus de latitude à la pantomime, et d'appliquer les règles et le style du drame à sa composition; il a tâché de montrer que les ballets ne doivent pas être des divertissemens, ou des *spectacles dansans*, et de restituer à la danse son droit légitime à une place distinguée parmi les beaux-arts. En effet, les passions du cœur humain, le comique et le sérieux, le terrible et le risible, ont été et peuvent être exprimés par un maître de ballets habile et un bon mime. Traiter son sujet de manière à éclairer et à instruire ceux qui professent et ceux qui étudient cet art, sans ennuyer, telles ont été les vues de l'auteur, qui désire que cet ouvrage puisse améliorer les amusemens élégans et agréables de la danse.

7.9.82

MANUEL
COMPLET
DE LA DANSE.

PREMIÈRE PARTIE.

ORIGINE ET PROGRÈS DE LA DANSE.

Terpsichore,
D'Euterpe aimable sœur, comme Euterpe on l'encense,
Et mariant sa marche au son des instrumens,
Elle a le même trône et les mêmes amans.
(DORAT.)

L'ÉTUDE des beaux-arts est l'occupation la plus agréable à laquelle l'esprit humain puisse se livrer. Elle nous amuse et disperse agréablement les nuages que les travaux et les soucis de la vie jettent sur notre esprit. L'amusement n'est pas le seul avantage de cette étude : son utilité est aussi très évidente. La connaissance d'une branche quelconque des beaux-arts a immortalisé plusieurs hommes ; et quelques nations, par une supériorité que le culte des Muses leur a donnée sur d'autres, sont devenues illustres et célèbres pour toujours.

Les pays où un Newton calcula l'infini, où un Raphaël peignit, où un Shakspeare et un Milton écrivirent, où un Bramante et un Michel-

Ange bâtirent, et où *Cinna, Athalie, Tartufe,* etc, furent composés, sont les premiers pays du monde. Les autres, par raport aux beaux-arts, ne sont que des barbares ou des enfans, malgré leur antiquité et tout ce que la nature a fait pour eux.

Peut-être que, dans ces remarques préliminaires, je me suis écarté de mon sujet; mais j'espère que le motif m'excusera. Les arts sont liés ensemble par une seule et même chaîne: la poésie, la musique, la peinture et la danse, ont une grande affinité l'une pour l'autre, et les jouissances qu'elles nous donnent méritent également notre hommage et notre reconnaissance; combien on doit envier les âmes qui peuvent sentir les plaisirs qu'elles inspirent!

> Le véritable esprit sait se plier à tout.
> On ne vit qu'à demi quand on n'a qu'un seul goût.
> (VOLTAIRE.)

Le chant, non moins charmant que naturel à l'homme, doit, dans ses progrès, lui avoir inspiré certains gestes relatifs aux sons qu'il prononçait. Sa poitrine s'agita, ses bras s'ouvrirent ou se rapprochèrent, ses pieds formèrent certains pas plus ou moins rapides, ses traits participèrent à ces mouvemens; enfin, son corps répondit bientôt aux sons qui vibraient dans son oreille, et ainsi, le chant, qui exprimait un plaisir donna naissance à un autre, inné, mais jusqu'alors inconnu, que nous appelons *la danse.* Telles furent sans doute les causes primitives de l'origine de cet art. La musique et la danse ont un très fort ascendant sur nos facultés intellectuelles; la musique, dit d'Alembert, tantôt douce et insinuante, tantôt folâtre et gaie, tantôt simple et naïve, tantôt, enfin, sublime et pathétique, tour

7.9.82

à tour nous charme, nous élève et nous déchire.

Les pouvoirs de cet art enchanteur sont bien connus de tout le monde. Le savant Saverio Mattei raconte que la république de Rome avait établi un collège spécial de *tibicines*, (*joueurs de flûte*), dont la devise se composait des cinq lettres suivantes : Q.S.P.P.S. *Qui sacris publicis præstò sunt* (*qui sont consacrés aux cérémonies publiques.*) On les estimait beaucoup, et et on les traitait très honorablement ; ils pouvaient aspirer aux plus grands emplois de la république ; quelques uns étaient prêtres de Jupiter ou augures, d'autres amiraux, capitaines de légions, commandans de la cavalerie, etc., et l'histoire en parle dans plusieurs circonstances. (1)

Le nom de la Muse, Terpsichore, qui préside à la danse, est composé de deux mots grecs, τερπω, charmer, et χορὸς, danse ; et le nom de la Muse, Euterpe, qui préside à la musique, est dérivé de deux mots grecs, ευ, bien, et τερπω, charmer.

La première paraît avoir été créée pour les climats qui sont sous l'influence d'un soleil brûlant. C'est un plaisir partout : là c'est une passion animée par une chaleur continuelle. La constitution brûlante des gens du Midi contient le germe de tous les plaisirs ; chaque moment de leur existence rapide leur semble fait pour le plaisir. L'habitant du Nord, forcé par la nature de soutenir un combat continuel contre les rigueurs des saisons, aspire rarement au plaisir ; tous ses soins consistent à se défendre des neiges et du froid : la rudesse de ses mœurs éteint presque sa sensibilité, et les sentimens délicats de la volupté lui sont entièrement inconnus.

Comment la danse, cette aimable source du plaisir, pourrait-elle déployer ses grâces

parmi des glaces perpétuelles et des neiges qui ne fondent jamais ?

La musique et la danse sont presque nées avec le monde. Les Égyptiens, les Perses, les Indiens, les Juifs et les Arcadiens, parmi les nations les plus anciennes ; Amphion, Orphée, Chiron, Thamyris, la prophétesse Miriam, David, etc., ainsi que les danses que les Israélites exécutèrent en l'honneur du veau d'or, prouvent leur antiquité. Ces deux arts furent enfin réduits à plusieurs règles et limités par des artistes ingénieux et inventifs. Moïse dit que l'inventeur de la musique fut Jubal, de la famille de Caïn, et que son frère, Tubalcaïn, était ouvrier en fer et en bronze (2). Il faut donc supposer que cette idée lui fut inspirée par les coups réitérés du marteau de son frère sur la forge, dont le son le porta à composer des tons musicaux et à régler leur temps et leur cadence. Mais Macrobius et Boetius donnent d'une manière analogue l'honneur de cette découverte à Pythagore. Ils disent que le philosophe, passant devant une forge, remarqua les sons que rendait l'enclume quand les marteaux la frappaient en cadence, et les diverses notes, ainsi produites, lui donnèrent l'idée d'inventer des règles pour l'art de la mélodie.

Quant à l'origine de la danse, Burette a recueilli les informations suivantes de quelques vieux auteurs. On n'est pas d'accord sur le nom et le pays de ceux dont les Grecs reçurent les premières leçons de cet exercice (la danse) ; quelques auteurs, et parmi eux Théophraste, racontent qu'un certain joueur de flûte, nommé Andron, natif de Catane, en Sicile, fut le premier qui accompagna les sons de sa flûte de di-

vers mouvemens du corps qui répondaient à sa musique; c'est pourquoi les anciens Grecs exprimaient le verbe danser par σικελίζεω, voulant dire par là que la danse venait de Sicile.

Lucien attribue son invention à Rhéa, qui l'apprit à ses prêtres, en Phrygie et dans l'île de Crète (3). D'autres supposent qu'on la doit aux Romains, ou au moins qu'ils la perfectionnèrent. Ce dernier peuple semblait destiné par la nature à l'exercer plutôt que les autres; il excellait dans les danses voluptueuses. La danse et la musique étaient plus cultivées par les Grecs que par le reste des anciens. Les Athéniens ne pouvaient s'en passer. Platon et Socrate l'approuvaient, et les Thessaliens et les Lacédémoniens la mettaient sur le même rang qu'occupaient les beaux-arts (4).

Cliophantes, de Thèbes, et Eschylus accrurent beaucoup les progrès de la danse. Ce dernier l'introduisit dans ses pièces, et, en unissant tous les arts imitatifs, donna les premières esquisses des représentations théâtrales. La peinture contribua beaucoup à ajouter à leurs charmes, et le pinceau d'Agatharcus, sous les ordres de ce célèbre auteur, traça les premiers ornemens d'un théâtre. Cet Agatharcus écrivit un ouvrage sur l'architecture de théâtre, qui a dû être très bon et très utile.

Quelques siècles après, quand les Romains montèrent des spectacles magnifiques et ravissans de la même manière que les Grecs, la danse obtint les suffrages de Lucien, Apuleius, Martial, Senèque, etc., et s'exécutait surtout en pantomimes, espèces de spectacles inconnus aux Grecs. Ces pièces se composaient de sujets comiques ou héroïques, exprimés par des gestes et

des danses. Les noms de Pyladus et de Bathyllus sont célèbres dans l'histoire, comme exécuteurs fameux de cette espèce de ballet, appelé alors *danse italique.*

La pantomime est due à l'antique Italie,
Où même elle éclipsa Melpomène et Thalie.
(CHÉNIER.)

Les Romains étaient charmés de ces pantomimes, et bénirent le tyran (Auguste), dont la politique savait bien qu'il était avantageux pour lui de leur procurer de l'amusement. Les premiers Romains appelaient la danse *saltatio*, et les Grecs, *orchesis*. Salius, Arcadien, fut le premier qui apprit aux Romains l'*ars saltationis*, c'est pourquoi leur première danse fut la salienne, qui consistait à imiter tous les gestes et les mouvemens que l'homme puisse faire. C'était dans ce genre de gymnastique que les mimes et les bouffons s'exerçaient ordinairement.

Suivant ce que nous avons recueilli des auteurs qui ont parlé des danses de leur temps, je suis d'opinion que cette *saltatio* doit avoir ressemblé beaucoup aux grotesques italiens, qui semblent à présent presque bannis des théâtres de ce pays. Le grotesque italien n'est qu'une suite de sauts, de culbutes, de tours de force, qu'on ne peut souffrir que dans les ballets burlesques et extravagans. Marino décrit ainsi un acteur grotesque :

« Un acteur qui fait des efforts prodigieux, si extraordinaires et si dangereux, qu'ils inspirent à la fois l'horreur et l'admiration. » (5)

La corruption qui s'introduisit dans les théâtres de l'ancienne Rome força Trajan de les défendre

entièrement : c'est pourquoi on les abandonna pendant quelque temps. Après la mort de cet empereur, ils reparurent, mais avec les mêmes obscénités, auxquelles ils durent leur déclin. Les pontifes chrétiens suivirent l'exemple de Trajan, en les défendant de nouveau.

Enfin, après quelques siècles, l'Italie moderne vit naître Bergonzo di Botta, le restaurateur de la danse, de la musique et des divertissemens. Il se signala dans la fête qu'il prépara pour Galeazzo, duc de Milan, au mariage de ce prince avec Isabelle d'Aragon à Tortone (6). Le goût et la magnificence déployés dans cette superbe fête furent imités par les principales villes d'Italie, qui semblaient empressées à participer à la restauration de ces arts agréables.

L'Italie, en différens temps, a été le jardin de chaque art et de chaque science ; c'est là que le Dante, Columbus, Galilée et Machiavel naquirent, et là aussi, on adora la charmante Terpsichore, sous une forme plus agréable et plus élégante que celle que l'antiquité lui accorda.

D' ogni bell' arte, non sei madre, o Italia?
(Silvio Pellico.)

Ainsi nous pouvons dire que les Italiens furent les premiers qui assujettirent les bras, les jambes et le corps à certaines règles : ces règles eurent lieu dans le seizième siècle. Avant ce temps, ils dansaient, à mon avis, comme les Grecs et les Romains faisaient avant eux, c'est-à-dire avec de grands sauts, des contorsions extravagantes, des mouvemens sauvages et indécens, et les attitudes les plus inconvenantes. L'exercice dans la place publique était la seule instruction que ces danseurs recevaient. (7)

Plus ces danseurs avaient de plaisir à sauter, plus ils excellaient. La danse, comme art, n'était alors que dans son enfance.

Le goût et l'expérience ayant enfin établi des préceptes par lesquels les pas, les attitudes et les mouvemens furent arrangés systématiquement, tout fut fait avec méthode, et en harmonie avec les temps et la cadence de la musique. Les ouvrages des meilleurs sculpteurs et peintres ont servi de modèles pour atteindre la grâce et l'élégance dans les diverses positions adoptées dans la danse, comme ils servirent aux Grecs et aux Romains dans leurs spectacles muets, etc. La danse fit ainsi de grands progrès, jusqu'à ce qu'on la perfectionna, et qu'on la rendit un art agréable et imitatif, surtout unie à la pantomime.

La danse, la pantomime et la splendeur théâtrale sont, de nos jours, arrivées au plus haut degré de perfection; quant à la magnificence, à la vérité d'imitation des costumes et des lieux, on ne peut rien comparer aux théâtres des principales villes d'Italie; aucun ne peut leur disputer la palme de la perfection, excepté l'opéra de Paris, et les théâtres de Drury-Lane et Covent-Garden à Londres. On peut donner une raison de la supériorité italienne dans les jeux du théâtre : c'est que les habitans de ce pays ressemblent beaucoup à leurs ancêtres les Romains, quand le cri universel était *Panem et circenses*. Le goût et le style de notre décoration, le pouvoir de nos machines et le talent déployé par les acteurs d'à présent, surpassent de beaucoup les efforts des anciens.

Malgré le goût vicieux, et même l'ignorance que les novateurs modernes reprochent à nos

pères, nous n'avons pas beaucoup perfectionné les principes de l'art. Notre exécution est sans doute plus gracieuse, plus compliquée et plus hardie que celle de nos anciens maîtres; mais n'est-ce pas à eux que nous devons notre prééminence? Ils nous ont procuré les moyens de les surpasser, ils nous ont enseigné les chemins qui conduisait à la perfection, ils nous ont montré le but, et nous l'avons atteint.

Je prouverai ceci en citant quelques stances du célèbre poëme d'*Adonis*, par Marino, qui servira d'autorité pour ce que j'ai dit sur l'origine de la danse moderne et sur les danseurs italiens. L'amateur y trouvera plusieurs détails intéressans, et le professeur beaucoup de connaissances utiles à son art. Je n'ai jamais rien vu de si expressif et de si agréable.

Le poète exagère souvent, mais c'est une prérogative de sa Muse; tout ce qu'il dit, cependant, doit être possible. Il nous aide à juger de l'état de la danse il y a deux siècles, et la comparaison que j'ai établie, au moyen de notes, entre les pas et les attitudes modernes et celles de ce temps, pourront intéresser le lecteur.

Marino déploie beaucoup de goût et de science dans l'art dont il parle. Ce qu'il nous dit de Terpsichore nous explique entièrement les progrès dont la danse était susceptible à son origine. Cet Ovide moderne, dans le vingtième chant de son poëme, fait instituer des jeux pour célébrer les obsèques d'Adonis. Toutes les divinités s'assemblent pour disputer les différens prix. La Muse de la danse s'élance dans le cirque, et montre pompeusement son talent. Voici la description animée que l'enthousiasme du poète à produite :

....Soletta a ballar resta in disparte
Tersicore, che Diva è di quell' arte.

Si rittragge da capo, innanzi fassi,
Piega il ginocchio, e move il piè spedito,
E studia ben, come dispensi i passi, (8)
Mentre del dotto suon segue l' invito. (9)
Circonda il campo, e raggirando vassi
Pria che proceda a carolar più trito;
Si lieve, che porria, benchè profonde,
Premer senz' offender, le vie dell' onde. (10)

Sul vago piè si libra, il vago piede
Movendo a passo misurato e lento,
Con maestria, con leggiadria si vede
Portar la vita in cento guise e cento. (11)
Or, si scosta, or si accosta, or fugge, or riede,
Or, a manca, or a destra in un momento, (12)
Scorrendo il suol, siccome suol baleno
Dell' aria estiva il limpido sereno. (13)

E con sì destri et ben composti moti
Radendo in prima il pian si avvolge ed erra,
Che non si sa qual piede in aria roti,
E qual fermo de' due tocchi la terra.
Fa suoi corsi, e suoi giri or pieni, or voti,
Quando l' orbe distorna, e quando il serra,
Con partimenti sì minuti, e spessi,
Che il Meandro non ha tanti reflessi. (14)

Divide il tempo, e la misura eguale,
Ed osserva in ogni atto ordine e norma,
Secondo che ode il sonatore, e quale
O grave il suono, o concitato ei forma,
Tal, col piede atteggiando o scende, o sale,
E va tarda, o veloce a stampar l' orma. (15)
Fiamma ed onda somiglia, e turbo, e biscia,
Se poggia, o cala, o si rivolge, o striscia. (16)

Fan bel concerto, l' uno e l' altro fianco
Per le parti di mezzo, e per l' estreme,
Moto il destro, non fa che subit' anco
Non l' accompagni il suo compagno insieme. (17)

Concordi i piè, mentre si vibra il manco,
L'altro ancor con la punta il terren preme.
Tempo non batte mai scarso, o soverchio,
Nè tira a caso mai linea, nè cerchio. (18)

Tien ne' passaggi suoi modo diverso,
Come diverso è de' concenti il tuono.
Tanti nè far per dritto, per traverso,
Quante le pause, e le periodi sone.
E tutta pronta, ad ubbidire al verso,
Che il cenno insegna del maestro suono,
Or si avanza, or si arretra, or smonta, or balza,
E sempre con ragion si abbassa ed alza. (19)

Talor le fugghe arresta, il corso posa,
Indi muta tenore in un istante,
E con geometria maravigliosa
Apre il compasso delle vaghe piante,
Onde viene a stampar sfera ingegnosa,
E rota a quella del pavon sembiante;
Tengono i piè la periferia il centro;
Quel volteggia di fuor questo sta dentro. (20)

Sul sinistro sostiensi, in forme nove,
L'agil corpo si ratto aggira intorno,
Che con fretta minor si volge e move
Il volubil paleo, l'agevol torno.
Con grazia poi non più veduta altrove
Fà gentilmente, onde parti ritorno,
Si erge, e sospende, e ribalzando, in alto
Rompe l'aria per mezzo e trincia il salto. (21)

Il capo inchina pria che in alto saglia,
E gamba a gamba intreccia, ed incrocicchia.
Dalle braccia ajutato il corpo scaglia,
La persona ritira, e si rannicchia.
Poi spica il lancio, e mentre l'aria taglia,
Due volte con l'un piè, l'altro si picchia,
E fà battendo, e ribattendo entrambe,
Sollevata dal pian, guizzar le gambe. (22)

Poichè ella è giunta in sù quanto più pote,
La vedi in giù diminuir cadente,

E nel cader si lieve il suol percote,
Che scossa o calpestiò non se ne sente,
E il veder con che mirabil rote
Sullo spazio primier piombi repente,
Come più snella, al fin che strale, o lampo,
Discora a salti e cavriole il campo. (23)
(Voyez la traduction à la fin des notes.)

En mettant de côté l'exagération poétique, ceci nous donne une assez bonne idée de l'estime qu'on faisait de la danse dans le seizième siècle, et de la manière dont on l'exécutait. Les connaisseurs apprécieront mieux son mérite.

La danse italienne fut universellement applaudie, et excita l'admiration et l'imitation des étrangers, parmi lesquels les Espagnols furent en partie les premiers à imiter. Ils réussirent d'abord; l'usage des castagnettes, qu'ils ajoutèrent, produisit un bel effet; mais ayant ensuite ajouté des sauts, des gambades, des contorsions, et enfin les mouvemens les plus extravagans et les moins gracieux, la danse, en Espagne, se dégrada et se corrompit; mais en Italie, elle conserva beaucoup de dignité et de décence. Cette corruption de goût et de style parmi les Espagnols doit s'attribuer à la *chica*, danse très immorale, que les Maures apportèrent de l'Afrique (24). Le naturel de la péninsule, sous l'influence du climat où il est né, et avec la chaleur et la vivacité de sa constitution, reçut avec empressement la *chica*, qui devint bientôt un de ses grands plaisirs. C'est à cette danse que j'attribue l'indélicatesse et même l'indécence si commune dans les danses espagnoles. La *chica* changea ensuite son nom pour celui de *fandango*, dont le docteur Yriarte parle dans les termes suivans : « Le mélodieux fandango, qui charme les âmes des

naturels et des étrangers, des sages et des vieillards. » (*Abrégé de l'histoire d'Espagne.*)

Je ne peux ici omettre la charmante description que Marino, dans le poëme ci-dessus mentionné, donne de cette danse. Le poète raconte la vraie manière dont on la dansait de son temps, qui était presque celui de son origine.

Due castagnette di sonoro bosso,
Tien nelle man la giovinetta ardita,
Che, accompagnando il piè con grazia mosso,
Fan forte ad or ad or scroccar le dita;
Regge con timpano l'altro, il qual percosso
Con sonaglietti ad alteggiar l'invita;
Ed alternando un bel concerto doppio
Al suono a tempo accordano lo scoppio.

Quanti moti a lascivia', e quanti gesti
Provocar ponno i più pudici affetti,
Quanto corromper può gli animi onesti,
Rappresentano agli occhi in vivi oggetti.
Cenni, e baci disegna or quella, or questi,
Fanno i fianchi ondeggiar, scontransi i petti,
Socchiudon gli occhi, e quasi infrà se stessi
Vengon danzando agli ultimi complessi.

(Voyez la traduction à la fin des notes.)

Le fandango ne peut se décrire plus exactement et plus agréablement; on le danse à présent à peu près de la même manière. Marino déclame contre son immoralité, et l'abus qu'on en fit en Espagne, puis en Italie. Il l'appelle

Oscena danza.
Pera il sozzo inventor, che trà noi questa
Introduce primier barbara usanza!
Chiama questo suo gioco empio e profano
Sarabanda (25), e *Ciaccona* (26), il novo Ispano. *

* « Danse obscène. Périssent ceux qui ont introduit cette

Le fandango, à ce que nous voyons, a encore changé de nom, mais n'a presque pas varié quant à l'exécution. On l'introduisit en Italie, où on le dansa avec plus de pudeur. Presque toutes les danses espagnoles, comme le *bolero*, la *cachucha*, les *seguidillas*, d'origine maure, sont imitées du fandango ou de la chica : c'est pourquoi elles ont toute la volupté (je pourrais même dire l'indécence) qui caractérise leur modèle.

La danse, loin d'être, comme chez les autres nations, un amusement innocent, excite les Espagnols au vice et à l'immoralité. Comparez les danses des premiers à celles des autres, vous verrez que la *chica*, le *fandango*, le *sarao* (27), et quelques autres viennent de la passion la plus forte, la plus profonde et la plus immodérée, pendant que la *tarantella*, la *fourlane* (28), la *contredanse* (29), la *provençale*, la *mazourque*, appelée ordinairement la *russe* (30), l'*écossaise*, l'*allemande*, la *hongroise*, etc., danses populaires bien connues, ont certaines formes, certaines limites plus convenables pour la société.

La *tarantella* napolitaine est de toutes les danses modernes, la plus vive et la plus diversifiée; comme la *sicilienne*, elle ressemble beaucoup au fandango. Ces danses sont, je crois (mais surtout la première), un mélange de danse italienne et espagnole, et doivent être nées quand le style espagnol fut introduit en Italie.

La tarantella (31) est la danse nationale des Napolitains. Elle est gaie et voluptueuse; ses pas,

---

danse indécente parmi nous! Les habitans de la Nouvelle-Castille appelaient cette danse profane *sarabanda* et *ciaccona*. »

ses attitudes et sa musique montrent le caractère de ceux qui l'inventèrent.

On suppose généralement que cette danse a pris son nom de la tarentule (*tarantella*), araignée venimeuse de la Sicile. Ceux qui ont le malheur d'en être mordus ne peuvent échapper à la mort que par une sueur violente, qui fait sortir le poison par les pores. Comme l'exercice est la méthode principale et la plus sûre d'effectuer cette transpiration, on découvrit, après plusieurs expériences, que la musique seule pouvait faire mouvoir les malheureux malades. Elle possédait le pouvoir de les faire sauter, jusqu'à ce qu'une fatigue extrême mît fin à leurs efforts ; ils tombaient alors, et la transpiration ainsi produite manquait rarement de les guérir radicalement.

La musique le mieux adaptée à l'éxécution de cette espèce de miracle est extrêmement vive ; ses temps et sa cadence sont fortement marqués, et de la mesure de $\frac{6}{8}$. Les sons réitérés de ces *triolets*, ainsi que la vivacité du mouvement, sont capables d'électriser des personnes dont le dérangement total paraît sur le point de les priver de la vie. (32)

Il est impossible de déterminer si la danse de la tarentule servit de remède contre la morsure de l'araignée, ou si les gestes que la musique inspirait aux malades donnèrent l'idée d'en faire une danse; mais, sans aucun doute, elle doit son origine à cette maladie.

L'amour et le plaisir sont visibles dans cette danse : chaque mouvement, chaque geste, est fait avec la grâce la plus voluptueuse. Animée par l'accompagnement des mandolines, des tambourins et des castagnettes, la femme s'efforce, par sa rapidité et sa vivacité, d'exciter l'amour

de son partenaire, qui à son tour tâche de la charmer par son agilité, son élégance et ses démonstrations de tendresse. Les deux danseurs s'unissent, se séparent, se rejoignent, se jettent dans les bras l'un de l'autre, se séparent de nouveau, et dans tous leurs gestes montrent alternativement l'amour, la coquetterie et l'inconstance. L'œil du spectateur est incessamment diverti par la variété de sentiment qu'ils expriment; mais rien ne peut être si agréable ni si pittoresque que leurs groupes et leurs évolutions. Quelquefois ils se tiennent les mains, l'homme s'agenouille, pendant que la femme danse autour de lui; alors il se relève, elle l'évite, et il la poursuit avec empressement; ainsi leur danse n'est que l'attaque et la défense, et la défaite ou la victoire en paraît aussi l'objet.

La chute de certaines puissances en Italie occasionna le déclin de la danse et des ballets. Les Italiens perdirent leur goût pour ces amusemens, et les transmirent aux Français. Catherine de Médicis en fit les principaux ornemens de sa cour. Baltaravim, directeur et compositeur très habile, avança beaucoup leurs progrès, et fit pour les ballets ce que Jodelle avait déjà fait pour la tragédie. C'est à Trissino et à ces deux autres hommes illustres que nous devons nos théâtres, nos tragédies et nos ballets.

L'encouragement que les amusemens scéniques recurent de Louis XIV contribua puissamment à leur culture. Le monarque, gai et libéral, gouvernant une nation toujours dévouée au plaisir, aimait surtout les ballets; il les introduisit dans toutes ses fêtes, et les jardins de Versailles ont été la scène de plus d'un spectacle de cette espèce, monté dans un style de magnificence

et de grandeur sans égale. Le chevalier Servandoni, fameux architecte, et peintre en perspective, offrit au public sur divers théâtres une foule de pieces où la musique, la pantomime, et la mécanique étaient agréablement combinées. Il faut considérer ce Florentin comme un des principaux protecteurs des ballets de théâtre,

Où tous les arts enchantent tous les sens.
(BERNARD.)

De là vint cette grandeur théâtrale que les talens de plusieurs artistes successifs, et surtout ceux d'à présent, ont amenée à un si haut point de perfection.

Les danseurs parisiens établirent la vraie méthode d'avoir une exécution gracieuse et digne, et l'école de danse française acquit une prééminence sur toute l'Europe, semblable à celle de l'école de musique italienne; prééminence que les deux nations ont toujous conservée.

Lany, qui a obtenu quelque réputation comme danseur du *demi-caractère*, est le premier maître de ballet de l'Opéra de Paris. Beauchamps, directeur des ballets de Louis XIV (33); Sodi, fameux pantomime, Dehesse et Malter, étaient regardés comme les meilleurs compositeurs de leur temps. Pitrot leur succéda, et se sentant assez de capacité pour les compositions heroïques, il mit au jour son ballet de *Télémaque*, qui fut reçu avec beaucoup d'applaudissemens. Ses contemporains, Picq, excellent danseur sérieux, Gaspard, Angiolini et Canziani se distinguèrent dans la tragédie. Noverre vint ensuite, et porta la danse théâtrale à plusieurs degrés vers la perfection; Dupré, G. Vestris, Pitrot et Gardel

l'aîné étaient comptés parmi les meilleurs de leur temps. Dumoulin excellait dans les *pas de deux*, et dans sa méthode d'accompagner son partenaire (*partner*) dans les différens groupes et attitudes. Fossan lui disputa la palme dans le comique et le pastoral. Dans l'autre sexe, les plus célèbres danseuses étaient les demoiselles Sallé, Lany et Camargo, qui suivirent et surpassèrent les demoiselles Guyot et Favier : la première était une danseuse très gracieuse de l'espèce la plus grave ; la seconde, du *demi-caractère*, et la troisième excellait surtout par sa brillante exécution, et dansait sur les airs les plus vifs. Prévot était son égale. Beauchamps, Pécour, Blondi, Ballon, Laval, Javilliers, Lépi ; mesdemoiselles Heinel, Pélin, etc., tiennent aussi un rang honorable parmi les disciples de Terpsichore. Mesdemoiselles Guimard et Allard, qui leur succédèrent, éclipsèrent, par la grâce et la beauté de leurs pas, plus d'un nom fameux.

Dauberval brilla dans la comédie et dans le *demi-caractère;* P. Gardel dans le sérieux, et A. Vestris dans une combinaison des deux. Ces trois danseurs, ainsi que Laborie, Deshayes, Duport, mesdames Chameroy, Gardel, Gosselin l'aînée, Fanny Bias et Bigottini, tous estimables adorateurs de Terpsichore, embellirent cet art enchanteur.

MM. Dauberval et Gardel tiennent un haut rang comme compositeurs. Le *Télémaque* et la *Fille mal gardée* du premier sont justement regardés comme modèles parfaits de ballets sérieux et comiques, pendant que la *Psyché*, l'*Achille à Scyros* et la *Dansomanie* du dernier sont des preuves de sa connaissance en mythologie et en poésie. C'était aussi un inventeur fer-

tile de pas et de danses. Didelot, élève de Dauberval, obtint un brillant succès par sa *Flore et Zéphire*, *Psyché* et *Cendrillon*. Coindé, auteur des *Amours de Vénus*, de *Pygmalion* et de *La double Fête*, reçut autant d'applaudissemens; et *Clary* de Milon, par sa *Nina* et son *Ulysse*; Blache, par son *Almaviva et Rosine*, et ses *Filets de Vulcain*, et enfin, Aumer, par son *Antoine et Cléopâtre* et sa *Somnambule*, méritent d'être nommés comme ingénieux compositeurs de ballets.

Pendant que la danse approchait si près de la perfection en France, le goût dégénéré de l'Italie était entièrement devenu celui des pantomimes sauvages et grossières. Mais l'introduction de compositeurs et de danseurs français, qui y furent reçus avec applaudissemens et encouragemens, ne contribua pas peu à améliorer le style théâtral dans ce pays.

Noverre composa plusieurs de ses ballets à Milan, d'où sa méthode et son goût commencèrent à se répandre graduellement dans les principales villes d'Italie. Il avait beaucoup d'élèves italiens, parmi lesquels D. Rossi, F. Clerico, P. Franchi, Mazzarelli, P. Angiolini, et J. B. Giannini, méritent d'être nommés comme artistes qui tirèrent la danse de l'état abject dans lequel elle languissait; mais c'est à Vigano et à Gioia que la danse doit ses principaux embellissemens.

Comme les Italiens, en général, préfèrent de fortes émotions de terreur, dans leurs théâtres, leurs maîtres de ballets ont surtout réussi dans les sujets historiques et tragiques. Les Français, au contraire, aiment les doux sentimens de l'a-

mour et de la tendresse : c'est pourquoi leurs compositeurs se dévouent presque entièrement au genre anacréontique. (34)

Par tout ce que j'ai dit jusqu'ici, nous voyons que la poésie, la musique et la danse ont agréablement occupé chaque nation. Ces arts, qui sont naturels à l'homme, ne pouvaient, à cause du plaisir qu'ils procurent, manquer d'être cultivés. On les estimait et on les appréciait beaucoup.

Les Orientaux, dont nous reçûmes nos premières instructions en toute chose, parlent constamment en leur faveur. Nous savons tous combien la musique et surtout la danse sont estimées et pratiquées chez les Chinois, et nous sommes forcés d'avouer que ces trois arts ont possédé un empire absolu sur toutes les nations qui jouissent d'une atmosphère pure et d'un beau ciel.

Les Iroquois et les Hurons ont leurs danses, leurs pantomimes et leur musique. Les comédiens italiens, (en 1725), donnèrent une nouveauté très curieuse à leur théâtre à Paris, et comme elle sert de preuve à mon argument, je vais la citer.

« Deux sauvages, d'environ 25 ans, hauts et bien faits (dit l'auteur du *Mercure de France*, vol. II), qui vinrent dernièrement de la Louisiane firent trois danses différentes, ensemble et séparément, et d'une telle manière qu'on n'eut pas le moindre doute qu'il n'eussent appris leurs pas et leurs sauts à une distance immense de Paris. On comprend sûrement leurs gestes très facilement dans leur pays ; mais ici, rien n'est plus difficile à comprendre. Le premier danseur représentait un chef de sa nation, habillé plus

modestement que les habitans de la Louisiane ne paraissent ordinairement, mais pas assez pour cacher sa nudité. Il portait sur sa tête une espèce de couronne d'un volume considérable parée de plumes de diverses couleurs. L'autre n'avait rien qui le distinguât d'un guerrier ordinaire. Le premier, par sa manière de danser et ses attitudes variées, exprimait au dernier qu'il venait avec une proposition de paix, et lui présentait son calumet ou son étendard. Ensuite ils exécutaient ensemble la danse de la paix. La deuxième danse, qui était guerrière, représentait une assemblée de sauvages qui paraissaient délibérer sur une guerre contre quelqu'autre nation ou tribu. Ils représentaient, dans leurs différens gestes, toutes les horreurs d'un combat. Ceux qui opinaient pour la guerre se joignaient dans la danse, et donnaient ainsi leur voix. La troisième danse se faisait ainsi qu'il suit : le guerrier, armé d'un arc et d'un carquois plein de flèches, prétend aller à la recherche de l'ennemi, pendant que l'autre s'assied et bat une espèce de tambour ou de caisse pas plus grande qu'un chapeau ordinaire. Ayant découvert l'ennemi, le guerrier retourne et en informe son chef; il imite alors un combat dans lequel il prétend avoir défait l'ennemi, ensuite ils exécutent la danse de victoire. » Un petit épisode d'amour introduit dans cette pantomime en ferait peut-être un bon ballet moderne.

Les plaisirs de la danse sont universellement connus, au moins par ceux qui la pratiquent; on ne peut appeler les autres de bons juges : examinons donc son utilité. Ce n'est pas le plus petit de ses avantages, ni celui qui excite le moins d'intérêt.

La danse était regardée, ainsi que la musique, comme un objet de beaucoup d'importance par les anciens. La religion la réclamait comme un de ses principaux ornemens, dans toutes les occasions solennelles, et on ne donnait jamais de fêtes sans l'unir aux autres cérémonies ou amusemens. L'Écriture-Sainte en parle dans plusieurs endroits. Non seulement on la croyait très honorable; mais, comme l'observent Pariset et Villeneuve, elle fut l'objet de beaucoup de lois faites par plusieurs législateurs anciens, qui l'introduisirent dans l'éducation comme moyen de donner de la force aux muscles et aux nerfs, de conserver l'agilité, et de développer la grâce du corps humain.

Platon, le philosophe le plus grave de l'antiquité, ne considérait pas la musique et la danse comme de simples amusemens, mais comme une partie essentielle des cérémonies religieuses et des exercices militaires (35). Dans son livre des lois, il prescrit prudemment à la danse et à la musique les limites qui, suivant son jugement, pouvaient les tenir dans les bornes de la décence et de l'utilité (36). Les Grecs s'amusaient souvent de la danse, et s'y exerçaient avec soin à cause de sa tendance à améliorer la gesticulation, d'où elle prit le nom de Chironomia (37). Thésée, Achille, Pyrrhus et même Socrate (38), ainsi que plusieurs hommes illustres, se divertirent souvent par cet art. Enfin, depuis les siècles les plus reculés, une foule de hautes autorités ont successivement prouvé que la danse tend également à notre amusement et à notre instruction.

Tout le corps se meut plus agréablement, et acquiert une apparence plus aisée et plus agréa-

ble. Les épaules et les bras sont jetés en arrière, les membres inférieurs atteignent plus de force et d'élasticité, les masses musculaires des cuisses, des hanches et des jambes, sont déployées symétriquement, les pieds sont constamment tournés en dehors, et, dans la démarche, il y a quelque chose qui fait découvrir une personne qui a cultivé la danse. La danse sert beaucoup aux jeunes gens, quand le mouvement est presque un besoin naturel, et l'exercice de leur force est le meilleur moyen de l'augmenter.

Toutes les personnes, quel que soit leur rang dans la société, souhaitent de la force et de l'activité ; je puis même dire que tous sont ou seraient contens de posséder la beauté physique: c'est un désir naturel. Parmi ceux à qui le rang ou la fortune permet de fréquenter la bonne compagnie, il y en a peu qui ne souhaitent pas d'unir à ces trois qualités l'élégance de port et de démarche ; et rien ne peut rendre le corps plus gracieux et plus robuste que la danse et l'exercice de la pantomime. Chaque autre espèce de gymnastique donne de la beauté ou de la force à diverses parties, mais affaiblit les autres, et les rend, pour ainsi dire, *difformes*. L'escrime donne de la vigueur aux bras et aux jambes, mais rend le reste du corps un peu lourd. L'équitation augmente la grosseur des reins (39), mais affaiblit les cuisses. Enfin, tous les autres exercices laissent quelque chose de désagréable à ceux qui les pratiquent; ils ne peuvent, ni seuls, ni réunis, donner ce charmant aspect, et ces manières agréables que la danse bien apprise ne peut manquer de procurer. C'est elle qui rend la tête, les bras, les mains, les jambes, les pieds, et enfin

toutes les parties du corps symétriques, gracieuses et souples.

La danse est très utile aux femmes, dont la constitution délicate doit être renforcée par beaucoup d'exercice; elle doit servir beaucoup à les tirer de cette malheureuse inaction à laquelle une si grande partie est condamnée.

Le capitaine Cook pensait que la danse était souvent très utile aux marins. Ce fameux navigateur, souhaitant autant que possible qu'il n'y eût point de maladie sur ses vaisseaux, avait toujours soin dans les calmes de faire danser ses marins et ses matelots au son du violon, et c'est à cet exercice qu'il attribue la santé dont ses gens jouirent dans des voyages de plusieurs années (40). Leur danse ordinaire était la *Hornpipe*, d'un caractère très intéressant, peut être plus vif que la *tarantella*.

L'exercice du corps, dit un écrivain anglais, conduit à la santé, à la vigueur, à la vivacité, au bon appétit et au profond sommeil; mais les occupations sédentaires occasionnent dans le système nerveux plusieurs dérangemens qui obscurcissent et souvent abrégent l'existence, troublent le repos, produisent un certain dégoût pour tout, et amènent une certaine langueur et une nonchalance dont il est quelquefois difficile de découvrir la cause. Les plus célèbres disciples d'Hippocrate s'accordent à recommander la danse comme un remède excellent pour beaucoup de maladies (41). Tissot ordonne absolument de l'exercer dans toutes les écoles, car l'esprit des jeunes gens, accablés par un travail continuel, a besoin de quelque amusement extraordinaire qui puisse leur donner du plaisir.

Phèdre nous insinue la même chose sur ce sujet.

Citò rumpes arcum, semper si tensum habueris,
At si laxâris, quùm voles, erit utilis.
Sic ludus animo debet aliquando dari,
Ad cogitandum melior ut redeat tibi.

Anaxarchus le scythe avait l'habitude de dire qu'il était souvent nécessaire de nous amuser par des jeux et d'autres divertissemens, afin que l'esprit, après avoir goûté un peu de repos utile, puisse retourner avec une nouvelle vigueur à l'exercice de ses fonctions délicates. Une vie laborieuse et pénible est le principal régime pour la mélancolie et la tristesse. La danse doit former une partie de l'éducation physique des enfans, non seulement pour leur santé, mais pour détruire les habitudes vicieuses qu'ils contractent trop souvent. (42)

L'art de la danse n'est pas seulement nécessaire, il est indispensable à ceux qui aiment la société. La manière de se présenter et de recevoir les autres gracieusement, et la conduite polie et aisée, si convenable dans la société, ne s'acquièrent facilement que par ceux qui ont étudié l'art de la danse.

Je dois donc conclure que la danse, outre l'amusement qu'elle procure, sert à animer nos esprits physiques et moraux, donne du secours dans quelques maladies, en guérit d'autres, améliore l'harmonie de la société, et devient une étude indispensable pour tous ceux qui ont le bonheur de posséder une bonne éducation.

Quâcunque potes dote placere, place.
(OVIDE.)

DANSES NATIONALES.

LA CHICA.

La *chica* fut apportée de l'Afrique, où chaque tribu la danse, surtout les Congos. Les nègres la transportèrent avec eux aux Antilles, où elle se naturalisa bientôt. Cette danse était si bien en usage dans les Indes occidentales, qu'au commencement du siècle actuel on la dansait encore dans toutes les cérémonies religieuses et les processions. Les nonnes, la veille de Noël, se montraient au public au travers des grilles de leurs couvens, exprimaient dans les agitations voluptueuses de la chica la joie qu'elles sentaient de la naissance du Fils de Dieu. Cette danse est très admirée par les créoles, qui l'adoptèrent avec enthousiasme quand on l'introduisit parmi eux.

L'Amérique n'est pas le seul pays qui ait été influencé par l'Afrique quant à la danse, car ce fut des Maures que les Espagnols reçurent cette danse qui leur est particulière, le fandango, qui n'est que la chica sous une forme plus décente, le climat et d'autres circonstances ne permettant pas d'exécuter cette dernière avec tout ce qui l'accompagnait dans son pays natal.

L'origine de cette danse est très difficile à découvrir, mais chaque accessoire semble être l'effet d'un climat brûlant et d'une constitution ardente.

La chica se danse au son de tous les instrumens, mais sur un certain air, qui lui est pour ainsi dire

consacré, et dont le mouvement est extrêmement rapide : la femme tient un bout de mouchoir ou les deux côtés de son tablier, et le principal art de son rôle consiste à agiter la partie inférieure des reins pendant que le reste du corps reste sans mouvement. Un danseur approche d'elle par un saut rapide, vole à elle, se retire, revient de nouveau, et semble la conjurer de céder aux émotions qu'elle semble ressentir avec tant de force.

Quand on danse la chica de la manière la plus expressive, il y a dans les gestes et les mouvemens des deux danseurs une certaine volupté qu'on comprend plus facilement qu'on ne la décrit. La scène offre à l'œil tout ce qui est lascif, tout ce qui est voluptueux. C'est une espèce de combat où chacun des tours de l'amour, et chacun de ses moyens de triomphe sont mis en action. La crainte, l'espérance, le dédain, la tendresse, le caprice, le plaisir, le refus, la fuite, le délire, le désepoir, tout y est exprimé, et les habitans de Paphos en auraient honoré l'inventeur comme une divinité.

Je n'essaierai pas de décrire quelle impression cette danse doit faire quand elle est exécutée avec toute la volupté dont elle est susceptible; elle anime chaque trait, elle éveille chaque sensibilité, et enflammerait même l'imagination des vieillards.

La chica est maintenant bannie des bals des femmes blanches de l'Amérique méridionale, car elle offense trop la décence : seulement on la danse dans quelques cercles, où un petit nombre de spectateurs encouragent le danseur.

Au Caire, où il n'y a pas de théâtre, il y a une sorte d'acteurs ou de sauteurs qui vont dans des

maisons particulières et donnent des représentations théâtrales où les attitudes les plus licencieuses et les plus indécentes ressemblent beaucoup à la chica et aux anciennes bouffonneries. Plusieurs danses grecques et romaines peuvent être comparées à la chica et au fandango, et surtout celles qu'on exécutait, vers le déclin de l'art, chez les deux nations, quand il devint naturellement un objet de mépris parmi les hommes de goût et de morale.

Je suis presque porté à croire que la chica doit son origine à quelque danse ancienne. La Grèce, si fertile en productions de toute espèce, et qui donna naissance à Socrate et à Diogène, à Phocion et à Alcibiade, à Homère et à Aristophane, à Agoracrites (43), à Cléophane (44), à Callipides (45), tous de talens extraordinaires, mais si opposés, la Grèce est, je le pense, la nation qui a le plus probablement créé cette danse voluptueuse. La danse de l'angrismène, dansée ordinairement aux fêtes en l'honneur de Vénus, et encore très communément parmi les Grecs modernes, vient à l'appui de mon opinion.

L'ANGRISMÈNE.

L'*angrismène* ou la *fâchée* se danse par deux personnes de sexe différent. Une jeune fille paraît en dansant (la musique joue un languissant andantino); à la fin de cette danse, un jeune homme se présente; il joue autour d'elle avec un mouchoir, et s'efforce de l'approcher; mais, par ses mouvemens et sa contenance, elle exprime son dédain et son mépris, et s'enfuit. L'amant montre beaucoup de chagrin de se voir ainsi traité, et accuse le sort de son malheur. Cependant, il avance

encore vers l'objet de son amour, et s'efforce de lui inspirer de la compassion ; mais la jeune fille, orgueilleuse de ses avantages, le repousse de nouveau, et lui défend de parler de son amour. En même temps, les pas et les mouvemens des danseurs sont en harmonie avec la musique, et expriment avec précision les sentimens de la colère et ceux de l'amour. Enfin, le jeune homme, se voyant traité si inhumainement, tremble de fureur, et ne sait à quoi se résoudre ; puis, après peu de temps, il se décide à adopter la violence. Elle lui jette alors un coup d'œil menaçant et sévère. Il devient sans mouvement, soupire et semble s'abandonner au désespoir. Il lève les yeux, et prie le ciel de mettre fin à son existence : alors, attachant son mouchoir autour de sa gorge, il le tire très fort, et paraît sur le point de tomber. La fille court aussitôt pour le soutenir, et déplore sa rigueur inutile. Elle denoue le mouchoir, appelle son amant, et s'efforce de toute manière de le ranimer ; il revient par degrés, la voix languissante de sa maîtresse frappe son oreille, il regarde autour de lui, se trouve dans ses bras, et son bonheur est complet. L'amour unit alors les cœurs des deux amans, et ils se jurent mutuellement une fidélité éternelle. Leur danse reprend de nouveau sa vivacité primitive, et devient l'interprète de leurs sentimens réciproques.

DANSES ESPAGNOLES.

Les danses espagnoles, par leur caractère et leur variété, excitent toujours la curiosité des hommes de goût, et surtout des amateurs de l'art de la danse. La jolie pièce du *Procès du fandango*, danse très vantée, est une des preuves qui, appuyées par la décision des Espagnols, établirent le fandango, la première danse de l'Espagne, et celle qui est la plus estimée. Leurs autres danses ne sont presque que des imitations de celle-ci, et sont regardées comme du second rang.

Les attitudes et les groupes gracieux et voluptueux du fandango, les cadences et le son de la musique ont un effet très seusible sur chaque spectateur, et les Espagnols donnent l'essor à un sentiment d'extase quand ils voient cette danse.

Comme une courte description de ces danses semble entrer dans la nature et le sujet de cet ouvrage, je vais la présenter à mes lecteurs. Ils verront dans ces passe-temps, ces exercices imitatifs des Espagnols, un tableau de leur caractère et de leur goût.

Dans leurs pas, c'est la légèreté, la grâce, l'élasticité, le balancement, qui sont remarquables, et les mouvemens majestueux expriment ces sentimens qui déterminent le caractère national, c'est-à-dire, la hauteur, l'orgueil, l'amour et l'arrogance.

Dans l'exécution des danses espagnoles, les

bras sont toujours étendus, et leurs mouvemens, de tous côtés, sont toujours ondulans. Ils représentent quelquefois le sentiment généreux d'une entière protection de l'objet aimé, d'autres fois ils décrivent avec vivacité le tendre sentiment qu'elle inspire et la sincérité de l'aveu. Les yeux, souvent dirigés vers les pieds, regardent chaque partie du corps, et montrent le plaisir que la symétrie de forme leur inspire.

L'agitation du corps, les pieds, les postures, les attitudes, les balancemens, qu'ils soient vifs ou graves, représentent le désir, la galanterie, l'incertitude, l'impatience, la tendresse, le chagrin, la confusion, le désespoir, le racommodement, la satisfaction, et enfin le bonheur.

C'est par ces différens degrés de passion que la description et la nature des danses espagnoles sont caractérisées, danses dans lesquelles l'esprit et les mœurs de ceux qui les inventèrent sont si fidèlement représentés. Ainsi, nous voyons un Rodrigue amoureux aux pieds d'une Chimène, et une héroïne bohémienne de Cervantes, ou les galanteries respectueuses des héros des anciens romans espagnols. Nous avons déjà observé que quelques danses espagnoles doivent leur origine à des danses américaines; il faut aussi observer que les Maures, ayant habité l'Espagne et y ayant introduit leurs usages, peuvent réclamer une partie de l'honneur attribué aux Américains.

LE FANDANGO.

Le fandango se danse par deux personnes; il est accompagné par les castagnettes, instrument fait en bois de noyer ou en ébène. La musique est en $\frac{3}{8}$ (voyez *Pl.* IV, *fig.* 70), et d'un mouve-

ment rapide. Le son des castagnettes et le mouvement des pieds, des bras et du corps l'accompagnent avec la plus grande exactitude. Tout n'est que vie et action dans le fandango.

D'abord les personnes de qualité le dansaient plus généralement, d'après les règles faites pour le théâtre, ce qui introduisit plus de formalités, plus de dignité dans cette danse, et elle ne fut pas accompagnée par le plus petit mouvement qui pût offenser la modestie ou choquer le bon goût.

Le peuple, chez qui cette danse est très estimée, l'accompagne d'attitudes qui se ressentent de la bassesse des principaux danseurs, et leurs mouvemens extravagans ne cessent jamais jusqu'à ce qu'ils soient entièrement fatigués.

LE BOLERO.

Le bolero est une danse plus noble, plus modeste et plus décente que le fandango; elle est executée par deux personnes; elle se compose de cinq parties, savoir : le *paseo*, ou promenade, qui est une espèce d'introduction; le *traversias*, ou croisé, pour changer la position des places, qu'on fait avant et après la *differencias*, mesure dans laquelle on change de pas; vient ensuite la *finale*, qui est suivie du *bien parado*, gracieuse attitude, ou groupe du couple qui danse. L'air du bolero est en $\frac{3}{4}$; cependant quelques uns sont en $\frac{3}{4}$. La musique est très variée, et pleine de cadences. L'air ou la mélodie de cette danse peut se changer, mais son rhythme particulier doit être conservé ainsi que son temps et ses préludes, qu'on appelle aussi *feintes pauses*. Les pas du bolero se font *terre à terre*; ils sont

glissans, battus ou coupés, mais toujours bien frappés.

LES SEGUIDILLAS BOLERAS.

Quand les *boleras* sont chantés et accompagnés d'une guitare, on les appelle *seguidillas boleras*. La grande difficulté de cette danse consiste à reprendre la partie appelée *paseo*, qui vient immédiatement après la première partie de l'air, dans le prélude de l'accompagnement qui précède l'*estribillo*. L'*estribillo* n'est pas la partie du couplet qui contient la morale, mais bien celle où l'on trouve l'épigramme.

LES SEGUIDILLAS MANCHEGAS.

Ces *seguidillas*, qu'on danse avec quatre, six, huit ou neuf personnes, sont beaucoup plus rapides dans leurs mouvemens, commençant sans *paseo;* le *traversias* est plus court, et le *bien parado* sans gestes. Cette danse est très vive dans ses mouvemens, et en grande faveur chez le peuple, qui s'y abandonne avec un plaisir particulier; elle est d'origine maure.

LA CACHUCHA.

Le nom de cette danse est un mot appliqué aux bonnets, aux éventails et à beaucoup d'autres choses, qu'on nomme ainsi par abréviation.

La *cachucha solo*, dansée par un homme ou une femme seule, quoiqu'elle convienne mieux à cette dernière, est calculée pour accompagner la musique particulière à cette danse, qui est quel-

quefois calme et gracieuse, d'autres fois gaie, et d'autres fois passionnée.

LES SEGUIDILLAS TALEADAS.

C'est une espèce de *bolero*, mêlé avec quelques mesures de la *cachucha*.

LE MENUET AFANDANGADO.

Menuet composé en partie du fandango.

LE MENUET ALLEMANDADO.

Menuet entremêlé de pas allemands.

LA GUARACHA.

Cette danse, dont la musique est en $\frac{3}{8}$, est dansée par une personne accompagnée de la guitare. Son mouvement, qui doit devenir progressivement vif, la rend assez difficile. On ne la danse guère, et jamais qu'aux théâtres.

ELZAPATEADO.

C'est le même mouvement que la *guaracha*, et elle est en $\frac{3}{8}$. Il y a dans cette danse, beaucoup de bruit fait par les pieds; ses pas sont, pour ainsi dire, frappés comme ceux de *l'anglaise* et de la *sabottière*.

EL ZORONGO.

Cette danse a donné son nom à une coiffure pour les femmes, qui en Espagne se compose de rubans mêlés avec les cheveux. Ses pas sont simples, et ont un mouvement très vif; on les fait en avant et en arrière, en battant quelquefois la mesure avec les mains.

EL TRIPILI TRAPOLA.

Cette danse est très semblable au *zorongo*; seulement elle en diffère en ce qu'elle finit par trois demi-tours.

Le caractère original de ces danses, leurs figures variées et charmantes excitant des sentimens tendres et agréables, leur a toujours obtenu une préférence marquée. Par rapport à ces qualités, il y a peu de danses étrangères qu'on puisse y comparer.

La musique qui les accompagne, ou plutôt qui les inspire, est si harmonieuse, et d'une mélodie si douce et si originale, qu'elle trouve une entrée libre dans le cœur, et la personne qui ne sent pas l'émotion qu'elle doit inspirer est par trop insensible. Le grand musicien du siècle corrobore mon opinion, par l'introduction qu'il a faite de ces airs charmans dans plusieurs de ses beaux morceaux. Le goût exquis de Rossini, enfin, est mon guide.

Une autre circonstance qui rend cette danse plus séduisante est le costume pittoresque des danseurs : rien ne peut-être plus joli en dessin ou plus agréable dans les ornemens et la variété de couleur. Les figures frappantes, les physionomies légères des filles espagnoles, et leurs regards expressifs, semblent formés pour la danse : ornées de leurs appareils élégans, leurs sandales agréablement lacées, tout tend à produire le plaisir chez le spectateur. On pourrait imaginer, en voyant danser ces *bayadères*, que quelque portrait du Titien ou du Véronèse est devenu animé.

Plusieurs de nos lecteurs remarqueront que nous avons omis la danse appelée les *Folies*

d'Espagne. On croit généralement que cette danse est très pratiquée et très admirée en Espagne ; mais il faut observer que l'air fut composé dans l'origine par Corelli, et chanté avec tant d'ardeur par les Espagnols, qu'ils en devinrent fous. D'abord on le chanta, on le joua sur des instrumens, et enfin on le dansa. On y adapta toutes les espèces de pas, chacun se faisant une mesure suivant son goût et son style particulier. Il est probable que l'on ne trouvera pas mauvais que nous ajoutions une explication étymologique des mots qui distinguent les danses espagnoles. Nous avons entrepris cet effort, malgré sa difficulté, qui vient du dénument du dictionnaire espagnol à cet égard. Ses définitions ne sont jamais assez précises pour qu'on en puisse tirer une conclusion définitive.

Le mot *bolero*, *saltationis Hispaniæ genus*, est dérivé du verbe *volar*, ou du nom espagnol *volero*, qui est le même que *volador*, dont le sens a été appliqué au *bolero*, à cause de la légèreté avec laquelle on doit l'exécuter.

Seguidillas ne veut dire que *continuation* ; en effet l'air des *seguidillas* est le même que celui du *bolero*, continué par la voix, et suivi d'un prélude de l'instrument qui accompagne.

L'adjectif *taleadas* est tiré du mot *taleo*, qui signifie un *amusement bruyant*.

L'adjectif *manchegas* signifie de *la Manche*, province méridionale de l'Espagne, entre l'Andalousie et la Nouvelle-Castille.

Cachuca. On ne peut trouver ce mot dans aucun dictionnaire espagnol. Il est d'usage d'appliquer ce mot à une belle, un oiseau ou un petit bonnet, ou à tout ce qui est joli et gracieux. Dans le langage des Gittanos andalous, le mot

cachucha signifie or. Dans un style plus élevé, *cachucha* signifie la partie du carquois où l'Amour met ses dards. *Sagittæ capsula in pharetra.* Les vers suivans peuvent donner une idée du sens général que les Espagnols appliquent à ce mot.

Mi Cachucha, por la mar
A todos vientos camina,
Pero nunca va mejor
Que cuando va de bolina.

IMITATION.

Ma Cachuca, zéphyr, de son haleine,
Aplanira les mers, hâte-toi de venir;
Mais si l'onde mugit, si l'autan se déchaîne,
Ma Cachuca, garde-toi de venir.

Le mot *fandango* signifie *aller danser.*

Afandangado est tout ce qui appartient au *fandango.*

Guaracha est une expression nègre signifiant la gaîté.

Zapateado signifie fait par le mouvement des pieds.

Tripili trapola ne sont que des expressions pour signifier une certaine modulation de la voix parmi les Gittanos ou Bohémiens andalous.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

NOTES

DE LA PREMIÈRE PARTIE.

NOTE (1), PAGE 3.

VOYEZ Reinesius, Gruter, Gudio, etc.

NOTE (2), PAGE 4.

Genèse, ch. IV, v. 21 et 22.

NOTE (3), PAGE 5.

Lisez le *Dialogue sur la Danse*, par Lucien.

NOTE (4), PAGE 5.

Les anciens donnèrent une preuve de leur goût et de leur jugement en faisant les distinctions qui subsistent entre les styles divers des danses théâtrales : c'est ce dont *Lucien* nous informe; ils virent qu'il était nécessaire d'avoir plusieurs sortes de danses, et ils les divisèrent de la manière suivante : le *cordax*, le *sicinnis* et l'*emméleïa*.

L'*emméleïa* était un mouvement tragique ou ballet dont l'élégance et la majesté sont très célébrées par Platon et les autres grands hommes qui font mention de son usage.

Le *sicinnis* était ainsi appelé à cause des secousses du corps et des violens mouvemens des membres. (Voyez *Athenœus*.) Cette danse doit être considérée comme le style grotesque.

Le *cordax* était une danse libre introduite dans les comédies, et dansée par des personnes échauffées par le vin. (Voyez *Athenœus*.) Cette danse était sans dignité et sans décorum; ses mouvemens étaient grossiers et ridicules ; ceux qui la pratiquaient fai-

saient les mouvemens les plus indécens avec les hanches, le dos et les reins : c'est pourquoi je suppose qu'on peut comparer cette danse à la danse *dithyrambique* des anciennes bacchantes ; enfin, on chantait certaines chansons d'un caractère furieux et violent en l'honneur de Bacchus, et on les accompagnait de la danse que nous venons de décrire.

Outre ces trois sortes de danses, il y en avait une autre appelée la danse *pyrrhique* ou *guerrière*. (Voy. *Meursius*, *Antiq. Græc. de Salt. verb.* Πυρρικη.) *

Cette danse imitait les mouvemens et les positions du corps à l'aide desquels on évitait les blessures ou les dards d'un ennemi, c'est-à-dire en se courbant, fuyant, sautant et s'arrêtant. Les attitudes du parti qui attaque étaient décrites, le coup du javelot, ainsi que les postures pour blesser avec l'épée. Platon dit que la danse, avec toutes ses postures, doit son origine à une imitation du discours, décrit par les mouvemens et les gestes de tous les membres. (Voyez *Plat. de leg.*)

Note (5), Page 6.

Cette sorte d'exécution, toute mauvaise qu'elle est, a néanmoins de nos jours rencontré un admirateur zélé, qui a eu la hardiesse d'insérer, dans le *Journal de Turin*, un article dans lequel il parle du théâtre Carignan et de ses chers grotesques. Cet amateur singulier, après avoir donné mille louanges aux danseurs au-dessous de la classe moyenne, ajoute : « Il faut aussi louer les grotesques B., A.,

---

* *Pyrrhicam. Ea saltationis species est nomen ab inventore sortita, quem alii Pyrrhum Achillis filium, alii Pyrrhum quemdam cretensem, vel etiam à ratione saltandi quod Pyrrichii pedis modulo soleret agitari, de quo pede.* (Quint., Lib. IX, cap. XIV.) *Hæc fuit saltatio, ut plures existimant pro juvenibus ad militarem disciplinam exercendis : varii enim illius motus et flexus, in vitanda vel in ferenda plaga reddebant idoneos.* (Casaub.)

S., etc., comme danseurs qui se sont efforcés d'illustrer cette espèce de danse, qui, je ne sais pourquoi, fut pendant quelque temps entièrement proscrite dans l'Italie, son pays natal; ils servent souvent à diversifier ces ennuyeux pas graves que les danseurs sérieux ont introduits. » Je laisse au lecteur qui connaît le style grotesque la tâche de commenter ces mots extraordinaires : si les arts n'avaient pas d'autres connaisseurs ni d'autres amateurs que ceux de cette trempe, nous retomberions bientôt dans le treizième siècle. Concluons, avec Boileau, que

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.

C'est cependant à peu près le même style que les paillasses anglais.

NOTE (6), PAGE 7.

Voyez l'*Encyclopédie*, *art.* BAL.

NOTE (7), PAGE 7.

Ceux qui désireraient savoir en détail ce que la danse était chez les anciens trouveront beaucoup de renseignemens, à cet égard, dans Lucien, Meursius, Scaliger, Cahusac, Ménétrier, Bonnet, Burette, Brown, Baron et quelques autres.

NOTE (8), PAGE 10.

Le danseur se prépare à faire son pas; il étudie la meilleure manière de tenir ses bras, son corps, et de remuer ses jambes, de manière à conserver toujours une parfaite harmonie entre les uns et les autres. Nous faisons maintenant précisément la même chose avant de commencer à danser, afin que l'ensemble soit gracieux et méthodique.

NOTE (9), PAGE 10.

Les pas doivent être en harmonie parfaite avec la musique, et bien marquer chaque mesure, chaque

cadence; cette unité est indispensable, et produit un effet très agréable. Madame Léon excelle dans cette partie de sa profession.

NOTE (10), PAGE 10.

Le danseur introduit graduellement tout ce que son art comprend; son exécution doit être progressive, et ménagée de manière à donner une espèce d'ombre et de lumière à l'exécution. La vivacité et la légèreté sont des qualités essentielles pour un bon danseur; le spectateur est charmé de lui voir quelque chose de plus que *terrestre*. C'est ce qu'on admire tant dans madame Léon, femme d'un maître de ballet distingué, et qui fit dire au célèbre poète le comte Paradisi, dans une de ses plus belles odes, qui ne peut pas lui déplaire si je la cite :

L'agile
Piè d'Egle (madame Léon), la decente
Mollezza, e la pieghevole
Salma, che in alto lieve
Par che qual piùma o neve,
Perda al vento di scendere il vigor.

NOTE (11), PAGE 10.

La correction et l'équilibre sont indispensables. Les grands temps doivent se faire élégamment et correctement; le danseur doit s'efforcer de dessiner sa personne d'une manière gracieuse, et de varier légèrement son attitude à chaque repos.

NOTE (12), PAGE 10.

Point de motononie dans les pas et les *entre-chats*. Que les charmes de la nouveauté parent l'exécution. Nos meilleurs maîtres ne parlent pas autrement que le poète.

NOTE (13), PAGE 10.

La rapidité donne aux pas un brillant qui rend leur effet plus délicieux.

Note (14), Page 10.

L'Ovide moderne, dans cette stance, parle des *temps vigoureux*, *temps enlevés*, *entre-chats*, *pas tournans*, *pirouettes*, etc.; sa description est un tableau fidèle de ses pensées, et on ne peut rien dire avec plus de précision sur l'exécution des premiers danseurs du siècle.

Note (15), Page 10.

Marino montre l'harmonie qui doit exister entre la musique et la danse, et combien il est nécessaire pour l'artiste de mettre ses jambes, son corps et ses bras en harmonie avec le son; cette harmonie et le talent d'approprier ses pas au temps, à la cadence et au caractère de la musique, sont des qualités essentielles dans notre art, et en sont en quelque sorte la vie.

Note (16), Page 10.

La flexibilité, l'agilité, et une espèce de négligence gracieuse, sont les choses les plus agréables dans un danseur. Je me rappelle avoir une fois dansé avec madame Léon un *pas de deux*, que j'avais composé moi-même, et dans lequel nous tenions chacun un bout d'écharpe, ce qui contribuait beaucoup à la variété et à la nouveauté de nos attitudes et de nos groupes; cette excellente artiste déploya toutes les qualités que j'ai déjà énumérées, tous les charmes que la danse possède. Le danseur doit se mouvoir avec goût et décence; que tout soit naturel, que rien ne soit lascif; tout doit contribuer, comme dit le poète, à

La decente
Mollezza;

et c'est précisément ce que le spectateur doit admirer dans les danseurs de notre classe : l'aisance, l'élasticité, la grâce et la décence doivent toujours

être préférées aux mouvemens extravagans, aux contorsions et aux grimaces des courtisanes.

Parmi les anciens, il y avait deux *espèces* de danses : l'une pour les gens respectables et bien élevés, l'autre pour les débauchés et le vulgaire; cette distinction existait même du temps d'Homère. (Voyez l'*Iliade*, livre XIII.)

Plusieurs de nos danseurs peuvent apprendre quelque chose de ceux du siècle d'Alcinoüs.

Note (17), Page 10.

Toutes les parties du corps doivent être en harmonie l'une avec l'autre dans leurs mouvemens: c'est le plus haut point de perfection.

Note (18), Page 11.

Les derniers vers décrivent, sans aucun doute, ce que nous appelons *petits battemens* du coude-pied ou *ronds de jambes;* le poète veut que tout soit fait selon les règles, et non comme un effet du hasard.

Note (19), Page 11.

L'auteur de l'*Adonis* nous rappelle encore l'union entre la musique et la danse. Tout doit être étudié et fait suivant les préceptes; il faut cependant tâcher de cacher, par l'aisance et la vérité, cette difficulté d'un travail méthodique.

Note (20), Page 11.

Le poète présente ici une description ingénieuse de la *pirouette*. Son exécution et son effet sont peints de la manière la plus vraie; le danseur commence par tourner *à la seconde*, et continue la pirouette par de *petits battemens* ou *ronds de jambes* :

E' l corpo non leggiero e non gravoso
D' intorno al centro, si raggiri e volga.
(Le Tasse.)

NOTE (21), PAGE 11.

Les quatre premières lignes de cette stance montrent quelle rapidité la pirouette permet, et quelle élégance on peut déployer en tournant; les dernières lignes parlent de la préparation et de l'effet de la *cabriole*.

NOTE (22), PAGE 11.

Il est impossible d'expliquer plus minutieusement ou plus poétiquement le temps des *entre-chats;* ces huit lignes sont remarquables, et peuvent servir de leçon aux danseurs. Marino décrit avec exactitude chaque action principale et chaque mouvement qui accompagne le saut; mais il ne faut pas encourager nos danseurs à faire ces efforts violens, qui, quoique naturels, sont loin d'être gracieux. L'*entrechat* doit se faire avec aisance; la force du coude-pied et la tension des mollets donnent, en le faisant, une impulsion suffisante au corps; mais la facilité et l'élégance ne peuvent s'acquérir que par l'étude et une pratique constante.

NOTE (23), PAGE 12.

Nous avons déjà observé que la légèreté, l'élévation, la vivacité, la vigueur et l'élasticité, sont les qualités essentielles pour faire un bon danseur; le poète nous les rappelle encore et les développe pompeusement dans la déesse de la danse.

NOTE (24), PAGE 12.

Voyez la *chica*.

NOTE (25), PAGE 13.

Cette danse, avec le temps, prit un caractère plus noble. Le philosophe de Genève dit, quant à sa musique: « *Sarabande*, air d'une danse grave portant le même nom, laquelle paraît nous être venue d'Espagne, et se dansait autrefois avec des castagnettes;

cette danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux opéras français. L'air de la *sarabande* est à trois temps lents. »

NOTE (26), PAGE 13.

La *chaconne* est aussi dégénérée depuis le temps de nos pères. L'auteur que nous venons de citer parle de sa musique dans les termes suivans : « *Chaconne*, sorte de pièce de musique faite pour la danse, dont la mesure est bien marquée et le mouvement modéré. La chaconne est née en Italie, et elle y était autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne. On ne la connaît plus, en France, que dans les vieilles partitions * ». Nous voyons ainsi que les Espagnols et les Italiens échangèrent mutuellement leurs danses nationales de temps en temps.

Le menuet est, de toutes les danses anciennes, celle qui est restée le plus long-temps en vogue; mais il a subi plusieurs modifications et changemens. Il est originaire du Poitou, et, après avoir acquis de la dignité, il devint la danse favorite des bals français et italiens.

NOTE (27), PAGE 14.

Le *sarao* est une preuve de cette abondance de danses nationales que l'Espagne possède. Le *sarao* est une assemblée tenue dans des maisons particulières pendant le carnaval, et se compose de jeunes gens des deux sexes, déguisés, mais sans masque. Une femme, avec un petit panier plein de ceintures de soie de différentes couleurs, est à la porte de la chambre où se tient le *sarao*, et donne une ceinture à chaque dame qui entre; une autre femme distribue les mêmes espèces de ceintures aux messieurs, et

* Jean-Jacques écrivait ceci il y a environ soixante ans. Depuis ce temps, on a composé de nouvelles chaconnes, et on les danse encore à Paris.

chacun voit aussitôt, par la couleur de sa ceinture, la personne qui doit être sa dame pour la soirée. Il s'en approche, la salue, et reste à ses pieds tout le temps que le *sarao* dure; il peut même lui parler avec tout l'amour et toute la tendresse qu'il veut sans qu'elle s'en offense le moins du monde. C'est un usage qui donne lieu à des intrigues sans nombre. La soirée se termine par des danses analogues au caractère des personnes.

Nous observons dans ces bals et ces amusemens le caractère espagnol dans toute son étendue: la passion de l'amour transporte constamment l'Espagnol, et paraît visible dans chaque action de sa vie. En France et en Italie, une rue publique, la foule et le déguisement, occasionnent souvent plusieurs choses qu'on cache en même temps; mais en Espagne, il n'y a pas de contrainte, ou du moins il n'y en avait pas quand le *sarao* était le plus en vogue. Les habitans donnaient un libre essor à leurs désirs, et faisaient tout publiquement; les assemblées les plus choisies ne les contraignent jamais. Le seul peuple auquel on puisse les comparer sont les Vénitiens, ou plutôt ce qu'étaient les Vénitiens il y a cinquante ans.

Note (28), Page 14.

Fourlane, danse bien connue à Venise, et très en vogue parmi les gondoliers; elle est très vive, et sa musique est au temps de $\frac{6}{8}$, jouée en *molto allegretto*. On l'appelle *fourlane* parce qu'on la dansa d'abord dans le Frioul. Cette danse est très semblable à celle de la *tarentella*, mais elle n'est pas tout-à-fait si diversifiée.

Note (29), Page 14.

Contre-danse, danse faite généralement par huit personnes, dont quatre hommes et quatre femmes; elle est d'invention moderne, et comprend une foule de pas, suivant la nature de la musique. La gaîté est le trait caractéristique de cette danse, qui a prévalu

Digitized by Google

sur toutes les autres*. On peut la varier à l'infini, à cause du nombre surprenant d'évolutions qu'elle comprend, parmi lesquelles les principales sont : le rond O, le demi-rond C, le moulinet à quatre 卐, la chaîne XXX. Les contre-danses, les quadrilles et les valses, qui naquirent en Suisse, sont les danses les plus à la mode à présent; on doit les exécuter avec aisance, et faire les pas élégamment. On a dansé aussi de brillantes gavottes dans la haute société; mais elles demandent plus d'application et de pratique que les trois autres.

Note (30), Page 14.

Cette danse est gracieuse, mais affectée : l'*écossaise* est toute gaîté ; l'*anglaise* est vive et fantasque.

Note (31), Page 14.

La description de cette danse a été traduite en italien, et insérée dans l'*Aurore*, journal périodique publié à Londres, par M. F. C. Albites, professeur de littérature italienne, et qui n'est plus continué.

Note (32), Page 15.

Claritio et Serrao, médecins napolitains, ont prouvé par diverses expériences que tout ce qu'on a dit sur la morsure de la tarentule est faux ; les terribles descriptions qu'on en donne viennent de l'ignorance et du préjugé, et sont propagées par le charlatanisme.

---

* L'Espagne et les provinces allemandes abondent en danses de différentes espèces. La France, au contraire, possède très peu de danses nationales, mais peut se vanter d'une foule immense d'airs qui conviennent à leur composition. L'Italie, qui est la nation la plus musicienne, est peut-être la plus pauvre en airs et en chansons nationales. Cette remarque ne s'étend qu'aux pays civilisés.

NOTE (33), PAGE 17.

Cet artiste eut l'honneur de donner des leçons à son souverain; Lully s'associa avec lui, et leurs efforts réunis enfantèrent ces ouvrages qui depuis ont servi de modèles aux grands opéras modernes, dont les charmes consistent dans la musique et dans la danse. Tout le monde sait combien Louis XIV aimait les représentations théâtrales; il y faisait souvent des rôles lui-même. Il dansa avec une partie de sa cour dans l'opéra du *Temple de la Paix*, qui fut représenté à son palais en 1685; la princesse de Conti, la duchesse de Bourbon, mademoiselle de Blois, le comte Brionne, le marquis de Mony, et d'autres personnages distingués, faisaient les rôles principaux dans ce ballet.

NOTE (34), PAGE 20.

Je parlerai dans une autre partie (*Composition des ballets*), de ces danseurs et des différentes sortes de ballets.

NOTE (35), PAGE 22.

Dans la musique, on aperçoit de semblables avantages. Architas, Aristoxènes, Eupolis, Aristophane, Cicéron, C. Gracchus, Théophraste, Micomachus, Théodore, Pythagore et toute sa secte; Ptolomée, Platon, Lycurgue, Boetius, tous hommes d'un mérite reconnu, dont la sagesse et les connaissances honorent la philosophie et les sciences, firent l'éloge de la musique, approuvèrent sa pratique, et en firent une branche de l'éducation de la jeunesse. Cimon, Epaminondas, Appius Claudius, M. Cécilius, L. Crassus, D. Sylla et Caton, ne pensaient pas qu'il fût au-dessous de leur rang et de leur gloire de chanter et de jouer de quelque instrument. La musique était presque universellement cultivée en Grèce; ceux qui n'avaient point de connaissance de cet art étaient en quelque sorte méprisés et regardés comme des barbares.

« Les Arcadiens, dit Polybius, ayant méprisé les lois de l'harmonie, tombèrent de la civilisation et de l'humanité dans une barbarie féroce, et depuis ce temps furent accablés de dissensions. Les naturels des Gaules, au contraire, qui avaient d'abord été sauvages et intraitables, devinrent, par une éducation différente, doux et dociles. »

Le docteur Zulatti s'est aussi beaucoup étendu sur ce chapitre et avec beaucoup de sens, comme on peut le voir dans ses *Dialogues*.

NOTE (36), PAGE 22.

Rollin, *Histoire ancienne*, tome IV, liv. 10, chap. I, § 10, pages 578 et 579.

NOTE (37), PAGE 22.

Fab. Quintil., *Instit. orat.*, lib. I, cap. XI.

NOTE (38), PAGE 22.

Scaliger, tome III, page 13.
Athenæus, lib. 4, cap. 6; et lib. 1, cap. 19.

NOTE (39), PAGE 24.

Voyez le *Dictionnaire des Sciences médicales*.

NOTE (40), PAGE 24.

Voyez le même dictionnaire.

NOTE (41), PAGE 24.

La musique a aussi quelquefois opéré des cures merveilleuses : Démocritus et Théophrastus ont transmis quelques uns de ses miracles à la postérité; Plutarque et Boetius ont rappelé les noms de Terpandre, Thalès de Crète, Isménie, Xénocrate, Hyerophilus et quelques autres, qui se servirent avantageusement de la musique pour le même dessein. La musique italienne moderne mérite une recommandation semblable.

NOTE (42), PAGE 25.

Je démontrerai, dans la partie sur la *Danse théâtrale*, par quels moyens on peut faire disparaître, en quelque sorte, les défauts physiques des danseurs.

NOTE (43), PAGE 28.

Le premier sculpteur grec.

NOTE (44), PAGE 28.

Le premier peintre grec.

NOTE (45), PAGE 28.

Un acteur, danseur et mime fameux.

TRADUCTION DE L'ITALIEN.

(Voyez page 10.)

TERPSICHORE, déesse de la danse, se trouvant seule, s'abandonne aux plaisirs des mouvemens gracieux; d'abord elle se retire, puis s'avance, déployant, en glissant légèrement, un beau genou. Son attention est entièrement fixée sur les sons harmonieux, pendant qu'elle arrange ses pas en prélude.

Elle vole sur son nouveau théâtre; son mouvement devient plus vif, et ses pas augmentent. Elle paraît si légère, que les vagues pourraient la soutenir. Elle s'arrête adroitement sur son petit pied, et donne à chaque membre quelque attitude gracieuse. Elle semble s'enfuir, puis elle reparaît s'élançant de chaque côté, elle passe sur la terre, comme l'éclair s'élance soudainement au travers de la sérénité d'une nuit d'été.

Par des mouvemens si bien étudiés et si légers, la déesse touche à peine la terre; elle folâtre gaîment, et s'élance avec tant de vélocité, que ses pieds ailés trompent la vue, et que nous pouvons à peine voir quel est le pied qui touche la terre. S'élançant par des bonds aériens, elle trace des cercles avec ses pieds agiles, puis les retrace, les agrandissant et les rapetissant, comme les vagues qui s'agitent autour du brillant Méandre; tels sont les mouvemens de ses pieds agiles sur la terre ou dans l'air, soit qu'elle pose légèrement ou qu'elle marche fermement sur la terre.

Quand elle s'élève, elle ressemble à la flamme brillante, et, comme sa vague ondulante, elle s'élance; mais ses tours plus majestueux prennent le pouvoir de la trombe, ou paraissent des vagues menaçantes, excitées par la tempête. La symétrie harmonieuse est visible dans toute sa personne; l'attitude d'un membre cause des mouvemens correspondans dans les autres. Chaque pied se meut, mais, par un accord mutuel, il répond à l'autre par un mouvement semblable. Les liens les plus forts l'unissent à la mesure; jamais elle ne se trompe de ligne ni de pas. Les figures mêlées et entortillées de sa danse varient avec la mélodie, marquant chaque note et chaque pause; elle obéit promptement à chaque phrase de musique, qu'elle respecte comme maîtresse de chaque mouvement. Elle s'avance, s'arrête, s'élève, s'élance ou se courbe, puis reprend sa position droite.

Soudain elle s'arrête au milieu de sa danse, prend une autre attitude, et aussitôt tout son style est changé; ses pieds, se séparant, forment une figure sans égale dans les mathématiques, pour la précision : elle tourne, et paraît une sphère remuante, ressemblant plutôt aux plumes aériennes du paon. Un pied reste au centre, pendant que l'autre marque légèrement le cercle extérieur; son corps reste sur son pied gauche, et, adoptant une nouvelle posture, elle s'élance légèrement : le *paleum* empenné ne vole pas avec plus de rapidité. Avec une

grâce inimitable, elle regagne l'endroit d'où elle est partie, s'y arrête, s'élance et semble voler dans l'air. Elle s'élève de nouveau, et, dans ce saut, elle frappe ses pieds deux fois ensemble, et agite fortement chaque membre inférieur. De sa grande élévation, elle descend, mais lentement, et elle atteint la terre si légèrement, que personne ne peut voir quand son pied ailé descend. Comme elle vole admirablement! et avec quelle vérité elle retrouve sa première position! L'éclair brillant ou la flèche empennée ne va pas plus vite qu'elle, quand elle vole sur la terre avec des sauts agiles et des bonds aériens.

LE FANDANGO. (Voyez page 13.)

Une jeune fille, d'un caractère hardi, tient dans ses mains deux *castagnettes* de bois sonore; à l'aide de ses doigts, elle produit un bruit assez fort, pendant lequel elle bat la mesure avec les mouvemens gracieux de ses pieds. Le jeune homme tient un tambour de basque (qui cependant n'est plus en usage); il en agite les petits grelots, paraissant inviter sa compagne à l'accompagner dans ses gestes. En dansant, ils jouent le même air, et en battent la mesure; tout ce qui est lascif, tout ce qui offense la modestie et qui peut corrompre l'innocence et l'honnêteté, est représenté par ces danseurs. Ils se saluent alternativement, échangeant des regards amoureux; ils donnent à leurs hanches un mouvement immodeste, puis ils se rencontrent et se pressent mutuellement; leurs yeux paraissent à demi-fermés, et ils semblent, même en dansant, approcher d'une amoureuse extase.

FIN DES NOTES DE LA PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

THÉORIE DE LA DANSE THÉATRALE. (1)

Que la danse toujours, ou gaie ou sérieuse,
Soit de nos sentimens l'image ingénieuse;
Que tous ses mouvemens du cœur soient les échos,
Ses gestes un langage, et ses pas des tableaux.
(Delille.)

CHAPITRE PREMIER.

INSTRUCTIONS GÉNÉRALES POUR LES ÉLÈVES.

Vous qui vous dévouez au culte enchanteur de Terpsichore, et qui aspirez à un rang honorable parmi ses adeptes; vous que la nature à doués de toutes les qualités nécessaires pour obtenir votre admission dans ses temples, et qui êtes déterminés à ne rien négliger de ce qui peut vous conduire à la perfection, observez attentivement les instructions suivantes.

Le succès ou la non-réussite, dans toute étude, dépend surtout de la manière dont elle est commencée : il faut donc, avant tout, donner la plus grande attention au choix du maître, afin de ne courir aucun risque de s'égarer avec lui. Tous les professeurs ne sortent pas d'une bonne école, et il y en a peu qui se distinguent eux-mêmes dans l'art qu'ils prétendent enseigner. Plusieurs, quoique d'une habileté ordinaire, loin d'accroître le nombre des bons danseurs, le diminuent

journellement par la méthode vicieuse d'enseignement qu'ils pratiquent, et donnent à leurs élèves une foule de mauvaises habitudes qu'il est toujours extrêmement difficile et quelquefois impossible de leur faire perdre entièrement. Ne suivez ni les préceptes de ces théoriciens sans pratique qui sont incapables de démontrer clairement les vrais principes de l'art, ni les thèmes empiriques de ces novateurs qui s'imaginent contribuer à améliorer les règles élémentaires de la danse, tandis qu'ils travaillent de jour en jour à la détruire.

Évitez soigneusement les leçons banales de tels précepteurs, et cherchez à vous mettre sous la direction d'un maître expérimenté, dont les connaissances et le talent vous mènent fidèlement, malgré les difficultés, à la perfection de votre art et à la supériorité sur vos rivaux.

Je vous recommanderai, en premier lieu, un examen attentif de vos dispositions physiques et de votre aptitude morale à l'art que vous voulez apprendre. Pouvez-vous en être passionné? Pouvez-vous placer vos plus chères délices dans son étude et sa pratique? Vous convient-il et lui convenez-vous sous tous les rapports? Si votre for intérieur répond négativement à une seule de ces questions, n'espérez jamais d'exceller dans votre art, ni même d'y devenir *passable* ou *tolérable*.

Ne vous laissez pas décourager par les difficultés: il n'est pas d'obstacle qu'on ne parvienne à surmonter par de la persévérance et par un exercice réitéré. Souvenez-vous de l'avis du peintre à ses élèves: *Nulla dies sine lineâ, aucun jour sans tracer une ligne.* Rien de plus important pour la danse qu'une pratique conti-

nuelle; nécessaire même aux maîtres, elle est indispensable aux élèves. Aucun autre art ne demande plus d'exercice; sans exercice, le danseur que l'exercice a rendu parfait ne peut se maintenir à ce degré de perfection; il perd de suite ce qui lui avait coûté tant de peine à acquérir; son équilibre devient moins assuré, ses élans moins élastiques, et il trouve enfin qu'étant moins leste en tout, il a de nouveau beaucoup à travailler. Il n'en est pas de même pour la musique et pour le chant: une bonne oreille, une belle voix, suffisent ordinairement, avec quelques années d'étude, pour surmonter toutes les difficultés. La peinture n'exige pas autant d'application de la part du maître et de celle de l'écolier, que la danse, qui, ainsi que tous les exercices du corps, ne peut s'acquérir et se conserver que par beaucoup d'étude et d'assiduité. Ne restez donc jamais vingt-quatre heures sans vous exercer. L'élève qui interrompt souvent ses études apporte ainsi lui-même un grand obstacle à ses progrès; toutes les leçons qu'il prend, quand elles ne se suivent pas régulièrement, ne peuvent contribuer à le rendre un bon danseur; et ce serait peu de chose qu'une perte de temps aussi considérable, que je l'engagerais à l'employer d'une manière plus profitable. Gardez-vous cependant de vous jeter dans les extrêmes; car trop d'exercice est aussi préjudiciable que trop peu. L'excès en tout est un défaut, et rappelez-vous cette maxime philosophique : *La modération est le trésor du sage.*

Soyez sobre et tempérant, si vous voulez devenir un danseur parfait. Pour vous rendre tout-à-fait digne de l'autel de Terpsichore, sacrifiez successivement tout autre plaisir à celui que

cette déesse procure. Ne mêlez aucun autre exercice à celui de la danse : l'équitation, l'escrime, la course, etc., sont les plus grands ennemis des progrès d'un élève de Terpsichore.

Ne vous fiez pas à vos qualités naturelles, et ne négligez pas plus l'étude et l'exercice de la danse que ceux qui ont été moins favorisés que vous par la nature ; car lors même que vous posséderiez les formes de l'*Apollon du Belvéder* ou de l'*Antinoüs* (2), même avec les dons les plus heureux, vous auriez tort d'espérer d'atteindre à la perfection de votre art, sans étude, sans travail et sans persévérance.

> Non giova che tu sia bello e leggiadro :
> Sotto quel bello son bruttezze ascose.
> (Riccoboni.)

Appliquez-vous particulièrement au port de votre corps et de vos bras ; que vos mouvemens soient aisés, gracieux, et toujours d'accord avec ceux des jambes. Dessinez vos formes avec goût et élégance, mais sans affectation. Dans vos *leçons* (3) et vos *exercices*, regardez également vos deux jambes, afin que l'exécution de l'une ne surpasse pas celle de l'autre. J'ai vu beaucoup de danseurs qui ne dansaient que d'une jambe ; je les compare à ces peintres qui ne peuvent dessiner des figures que d'un seul profil. Des danseurs et des peintres de cette force ne peuvent certainement pas être regardés comme de bons artistes.

Prenez un soin spécial d'acquérir de l'aplomb et de l'équilibre. Sage, correct et très précis dans l'exécution ; brillant et léger dans les pas ; naturel et élégant dans toutes les attitudes, un bon danseur doit toujours pouvoir servir de modèle

à un peintre ou à un sculpteur. C'est peut-être le plus haut degré de perfection et le but qu'on doit s'efforcer d'atteindre (4). Ayez une sorte d'*abandon* dans vos positions, groupes et arabesques (5); que votre air soit animé et expressif: *Siano le attitudini degli uomini con le loro membra in tal modo disposte, che con quelle si dimostri l'intenzione del loro animo* (6). Ces paroles du grand Léonard de Vinci doivent être gravées aussi profondément dans la mémoire des mimes et des danseurs que dans celle des peintres :

Les gestes et les pas, d'un mutuel accord,
Peignent (de l'âme) la même ivresse et le même transport.
(DORAT.)

Soyez vigoureux, mais évitez la roideur; tâchez d'acquérir de la facilité dans vos élans, que vos entre-chats soient aisés, précis et bien croisés. La rapidité est aussi très agréable dans un danseur ; la légèreté l'est encore plus ; l'une donne du brillant à l'exécution, l'autre a quelque chose d'aérien qui plaît à l'œil du spectateur. Observez le *ballon*, rien ne peut être plus délicieux que de vous voir bondir avec une élasticité gracieuse dans vos pas, touchant à peine la terre, et semblant à chaque instant sur le point de voler dans l'air.

Conservez un équilibre parfait dans l'exécution de vos pirouettes, et soignez-en le commencement et la fin. Posez avec assurance et rectitude, en maintenant le corps et les membres dans la position que nous indiquerons dans les chapitres suivans. Efforcez-vous de tourner délicatement sur la pointe des pieds; car, qu'y a-t-il de plus désagréable à la vue qu'un danseur lourd

et maladroit, qui se tortille alternativement sur les talons et sur les pointes, et qui saccade étrangement son corps à chaque tour de pirouette.

Étudiez attentivement l'invention des pas; essayez de varier sans cesse vos enchaînemens, figures, attitudes et groupes. « La variété est un des plus grands charmes de la nature: vous ne pouvez plaire long-temps au spectateur qu'en changeant souvent vos compositions. » (Dauberval). Les enchaînemens, dans la danse, sont très nombreux. Chaque bon danseur a un mode particulier de combiner ses périodes, ses pas, etc. Formez-vous donc un style qui soit à vous; car l'originalité est le moyen de vous distinguer. En copiant les autres, vous pouvez peut-être les surpasser quelquefois, mais le défaut de nouveauté prive votre danse de toute espèce d'attrait.

« Il en est de la danse comme de la musique, et du danseur comme des musiciens: notre art n'est pas plus riche en pas fondamentaux que la musique ne l'est en notes; mais nous avons des octaves, des rondes, des blanches, des noires, des temps à compter, et une mesure à suivre; ce mélange d'un petit nombre de pas et d'une petite quantité de notes offre une multitude d'enchaînemens et de traits variés; le goût et le génie trouvent toujours une source de nouveauté en arrangeant et en retournant cette petite portion de notes et de pas de mille sens et de mille manières différentes; ce sont donc ces pas lents et soutenus, ces pas vifs, précipités, et ces temps plus ou moins ouverts, qui forment cette diversité continuelle. » (7)

Imitez la peinture dans vos combinaisons et vos arrangemens; que tous les objets du tableau

soient l'un par rapport à l'autre dans une stricte harmonie, que l'effet principal soit enlevé, chaque teinte (si l'on peut se servir de cette expression pour des pas et des attitudes) se fondant ensemble pour former un tout harmonieux et d'un bon goût. Suivez d'une oreille vigilante les mouvemens, les repos et la cadence de la musique, afin que votre danse soit en accord parfait avec l'accompagnement; tout dépend de cette union mélodieuse, et lorsqu'elle est parfaite, rien n'est plus séduisant. Qu'il n'y ait pas un seul œil qui ne suive avec délice le danseur; qu'il n'y ait pas une oreille sensible aux impressions de la musique qui ne soit flattée d'un accord aussi harmonieux et aussi ravissant.

Observez attentivement et examinez judicieusement tout ce qui concerne votre art; ne rejetez aucun avis, quel qu'il soit, et tirez-en le profit que votre jugement vous indiquera être le meilleur; ne dédaignez pas même d'apprendre d'un inférieur: un mauvais danseur peut quelquefois avoir dans le style de sa danse quelque chose de bon qui vous a jusqu'alors échappé. Un mince figurant ou même un homme sans goût peuvent donner parfois un conseil salutaire.

Ne craignez pas d'importuner votre maître de questions; raisonnez librement avec lui de l'art qu'il vous montre; si vous vous trompez, ne rougissez pas d'avouer votre méprise en le consultant, mais profitez à tous égards de ses opinions, suivez sa direction et mettez sur-le-champ ses préceptes en pratique, afin de les fixer dès-lors plus fermement dans votre mémoire.

Ne vous départez jamais des vrais principes, et ne cessez de suivre les meilleurs guides; sur-

tout ne vous laissez jamais entraîner par le dangereux exemple de ces misérables baladins qui escamotent des applaudissemens à un public peu connaisseur, par des tours de force, des gambades et des pirouettes ridicules. Soyez certains que les lauriers de ces pitoyables farceurs se faneront bien vite.

Che non è assai
Piacere a sciocchi o a qualche donnicciuola.
(Riccoboni.)

L'approbation des hommes distingués de l'art, les seuls juges que l'on doive rechercher et consulter, sera toujours un aiguillon suffisant pour un homme de talent, qui ne peut avoir qu'un souverain mépris pour les louanges prodiguées par des fous à chaque parade d'un charlatan.

L'aisance et le moelleux dans l'exécution, je vous le répète, doivent toujours être pour vous un but qu'il faut atteindre; en les acquérant, vous prouverez que l'exercice vous est naturel, que vous avez surmonté les plus grandes difficultés, et que vous possédez le fond de votre art.

Quand vous aurez atteint cette qualité, que je puis appeler le plus haut degré de l'échelle de perfection, chaque suffrage vous sera acquis et vous méritera le nom de danseur accompli.

Examinez bien le style de danse qui vous convient le mieux. Rien ne montre plus le manque de goût d'un danseur que le choix d'un style qui ne va pas à ses moyens : peut-il y avoir rien de plus ridicule aux yeux que l'aspect d'un danseur d'une taille haute et majestueuse, né pour la danse sérieuse, exécutant des pas villageois dans un petit ballet comique? et d'un autre côté, quoi de

plus plaisant qu'un épais danseur, d'une petite stature, s'avançant affublé d'un travertissement mimique, et figurant gravement dans un lent et triste adagio! Les anciens, par la pureté de leur goût, nous ont donné un bel exemple de sévérité à suivre envers des danseurs de cette trempe, ainsi que le prouve l'anecdote suivante. « Un certain mime, à courte taille, représentait Hector dans un drame joué à Antioche. Le peuple voyant ainsi le héros transformé en nain, s'écria simultanément : *Astyanactem videmus, ubi Hector? Voici bien Astyanax, mais Hector?* Le danseur et l'acteur doivent considérer leurs formes et leurs moyens physiques avant d'adopter un style particulier de danse ou de jeu, afin de ne prendre aucun autre caractère que celui que la nature les a destinés à représenter.

La réunion de plusieurs branches de l'art en une seule personne est blâmable, surtout dans certains danseurs de moyen ordre, qui, par leurs efforts à briguer les premières faveurs de Terpsichore, semblent s'appliquer à dégrader leur art enchanteur. Quant à ceux dont la taille n'est ni très élevée ni très courte, et qui d'ailleurs sont doués de l'habileté requise, ils peuvent s'exercer dans toute espèce de genre; la pratique et l'étude peuvent même les faire briller dans des genres différens. Il n'en est pas ainsi d'un danseur de haute stature : il est forcé d'adopter exclusivement le genre sérieux et heroïque; quant au danseur au-dessous de la taille moyenne, qu'il se livre à la *pastorale* ou au *demi-caractère*. Vous devez toujours varier votre style suivant votre habillement : il serait de mauvais goût de danser de la même manière sous un costume antique ou romain, ou sous l'habillement rustique d'un

moderne villageois. Les hommes de génie, poètes, peintres ou musiciens, ont toujours évité soigneusement la confusion de caractère et d'expression de personnages et de styles différens ; ils en ont toujours étudié la distinction. Suivez leur exemple : une telle imitation de votre part prouvera un excellent jugement et vous aidera puissamment dans vos progrès jusqu'à la perfection.

La musique dansante d'un ballet doit être plus légère, d'un accent et d'une cadence moins prononcée que la musique vocale; et comme elle doit se prêter à une grande variété de poses, elle doit être très variée. C'est la musique seule qui peut donner au danseur ou au mime cette chaleur d'expression que les paroles inspirent au chanteur. La musique doit suppléer, dans le langage de l'âme, à tout ce que la danse ne peut exprimer aux yeux des spectateurs par ses attitudes et ses gestes.

Un auteur anonyme dit, en parlant de la musique et de la danse : « Ces deux arts sont frères et se tiennent par la main; les accens tendres et harmonieux de l'un excitent les mouvemens agréables et expressifs de l'autre; leurs effets réunis offrent aux yeux et aux oreilles des tableaux animés; ces sons portent au cœur les images intéressantes qui les ont affectés; le cœur les communique à l'âme, et le plaisir qui résulte de l'harmonie et de l'intelligence de ces deux arts enchaîne le spectateur et lui fait éprouver ce que la volupté a de plus séduisant. »

La pantomime a sans doute beaucoup d'expression; mais, sans les accens mélodieux de la musique, elle ne pourrait remuer entièrement l'âme.

Je finirai ce chapitre en recommandant à votre attention l'étude du dessin et celle de la musique comme indispensables à tout bon danseur. Le dessin vous donnera des idées de poses gracieuses et élégantes, surtout si vous cherchez ce *beau idéal* qui est le but de cet art. La musique précisera vos pas; vos oreilles s'habitueront aux temps et à la cadence (8) de l'accompagnement; et tous vos mouvemens seront d'accord avec le rhythme du ton (9). La musique et le dessin vous donnent aussi beaucoup de facilité pour composer; quels que soient d'ailleurs votre génie et la puissance de votre imagination, vos productions ne pourront manquer d'être correctes.

CHAPITRE II.

ÉTUDE POUR LES JAMBES.

Pour bien gouverner vos jambes, efforcez-vous d'acquérir de la facilité à les tourner. A cette fin, ayez beaucoup d'aisance à partir des hanches; que vos cuisses se meuvent librement, et que vos genoux soient bien tournés en dehors. A force d'exercice et d'attention, vous en viendrez à bout sans de trop grands efforts. On n'estime jamais un danseur dont les hanches sont trop contractées, et dont les jambes ne peuvent se tourner entièrement en dehors, et ces défauts privent sa danse de son plus grand charme. Mais celui dont les mouvemens sont libres et souples, dont le coude-pied, bien détaché, permet à la pointe, vigoureuse et élastique, de se

maintenir basse, a vraiment un aspect enchanteur.

Quelques jeunes gens ont reçu de la nature des membres tournés en dehors, et ils ont ainsi un grand avantage sur ceux dont les jambes sont en dedans; ces derniers ne peuvent même raisonnablement espérer de devenir bons danseurs, malgré leurs soins et leur travail. L'exercice ne fera que bien tourner leurs pieds et tendre la plante des pieds un peu en bas, mais les cuisses et les genoux resteront toujours dans leur état naturel.

On peut voir par là combien il est nécessaire à celui qui se voue à l'étude de la danse d'examiner attentivement les formes et les moyens de son corps, avant de commencer les premières leçons d'un art dans lequel il est impossible de réussir sans plusieurs dons de la nature.

Soyez attentif, en vous exerçant, aux mouvemens et aux positions du coude-pied; qu'ils soient constans dans leur force et leur élasticité, et que jamais l'une des chevilles ne soit plus haute que l'autre; relâcher le coude-pied est un défaut très grave. Rendez le coude-pied aussi haut et aussi gracieux que possible, et donnez-lui assez de force pour l'exécution des mouvemens rapides, vigoureux et élevés. L'action du coude-pied consiste principalement à élever et à abaisser le talon; étudiez-vous surtout à la rendre aisée et forte, car c'est d'elle que dépend l'équilibre de tout le corps. Quand vous vous élancez, le coude-pied porte tout le poids du corps à sa chute, et par un mouvement fort et rapide vous fait tomber sur les pointes.

Le mouvement du genou est inséparable de celui du coude-pied, et il n'en diffère qu'en

étant parfaitement tendu, et la pointe du pied basse. Le mouvement de la hanche est une espèce de guide pour ceux du genou et du coude-pied, car il est impossible à ces derniers de se mouvoir si la hanche ne les y détermine. Dans quelques pas, les hanches seules sont en mouvement, comme dans les *entre-chats*, *battemens tendus*, etc.

Les danseurs qui ont peu de ressort naturel, ou dont les mollets sont pauvres de muscles, sont forcés de recourir à leurs coudes-pieds, qui peuvent suppléer à la faiblesse des autres parties, mais non sans beaucoup de peine et d'exercice. Un exercice journalier peut leur donner aussi de la vigueur et de la rapidité; mais qu'ils se gardent bien d'interrompre leurs travaux, s'ils veulent en tirer quelque fruit.

Que vos pliés soient aisés, précis et élégans : plusieurs danseurs s'imaginent que rien n'est plus propre à devenir liant et moelleux que de plier les genoux très bas; mais c'est une grande erreur, et des pliés trop bas rendent la danse maigre et insipide. Vous n'acquérez pas plus tôt de l'aisance et de l'élan, en pliant trop qu'en ne pliant pas du tout, et la raison en est facile à saisir, lorsque l'on considère que chaque mouvement de la danse est subordonné à la musique. Quand on plie trop bas, et que l'on emploie plus de temps à un plié que la musique ne le comporte, on est ensuite obligé de se donner un élan subit, ou même une secousse pour rattraper la mesure que l'on a perdue, et cette transaction rapide du plié au tendu est extrêmement rude, et produit, pour le spectateur, un effet aussi désagréable que celui qui résulte de la roideur.

Le moelleux dépend beaucoup d'une flexibilité proportionnée des genoux; mais le coude-pied, par son élasticité, doit contribuer à la grâce du mouvement, et les reins servent comme d'une espèce de contre-poids au plié, que l'élan ou le coude-pied enlève ou abaisse avec douceur et élégance, et tout étant dans un accord et une harmonie parfaite.

Que l'ouverture qui résulte du plié soit établie sur ce principe, et que son dessin soit strictement conforme à la position du corps et des bras.

Si vous avez le buste très long, tâchez d'élever vos jambes plus que ne le prescrivent les règles ordinaires; s'il est au contraire très court, maintenez-les plus bas que la hauteur prescrite; vous dissimulerez ainsi l'un et l'autre défaut de conformation.

Dans les pas et les temps de vigueur, soyez énergique et fort, mais en même temps prenez garde que ces qualités ne dégénèrent en faute par de la roideur et une tension pénible des nerfs.

Il y a quelques personnes dont les jambes sont très rapprochées l'une de l'autre, et dans le plus grand nombre, au contraire, les jambes sont arquées naturellement. Je vais donner les moyens de rémédier à ces défauts, ou au moins de les pallier : mais il faut d'abord placer la personne les deux pieds en dedans, c'est-à-dire l'un contre l'autre.

Un homme a les jambes closes quand les hanches et les cuisses sont fortement contractées, les genoux épais et paraissant se joindre, et la partie inférieure des jambes, depuis le derrière du mollet jusqu'à la cheville, formant un triangle

dont la terre est la base ; le dedans du coude-pied très gros, le coude-pied haut, et le tendon d'Achille mince, long et bien détaché. (Voyez *Pl.* I, *fig.* 15.)

Les jambes arquées ont le défaut contraire. Les cuisses sont trop séparées, les genoux trop distans l'un de l'autre ; les mollets ne se joignent pas, et le jour, qu'on ne devrait apercevoir qu'entre certaines parties, se voit dans toute la longueur des jambes, qui ont alors l'apparence de deux arcs dont les extrémités sont tournées l'une vers l'autre la courbure en dedans. Les personnes ainsi conformées ont un long pied plat, le dehors du coude-pied saillant, et le tendon d'Achille épais et trop près des jointures. (*Pl.* I, *fig.* 14.)

Ces deux défauts naturels, si diamétralement opposés, prouvent combien les règles de l'instruction doivent varier suivant la conformation de l'élève, et combien il serait préjudiciable de ne suivre pour tous qu'une seule règle uniforme et invariable ; car les études de deux danseurs de conformation si dissemblable ne peuvent en aucune manière être les mêmes.

Le danseur dont les jambes sont closes doit s'efforcer d'en séparer les parties qui ne le sont pas assez. Pour y réussir, qu'il s'efforce d'abord de tourner les cuisses en dehors, et de les mouvoir dans cette position, ce qui donnera de la liberté au mouvement de rotation du *fémur* dans la cavité *cotyloïde* de l'os de la hanche. Les genoux, aidés par ce mouvement, suivront la même direction et se mettront enfin à leur place. Les rotules, qui empêchent les genoux de se courber en arrière, tomberont alors perpendiculairement dans la ligne des pointes des pieds ;

et les cuisses et les jambes deviendront enfin parfaitement droites et maintiendront fermement la stabilité du tronc. En second lieu, il doit conserver une flexibilité constante dans l'articulation des genoux, et faire en sorte que les jambes paraissent avoir plus d'extension qu'elles n'en ont en réalité. C'est l'ouvrage du temps et de la patience, et quand une fois on en a pris l'habitude, il devient presque impossible que ces jambes reprennent leur conformation primitive et vicieuse sans des efforts pénibles et insupportables.

Le danseur à jambes arquées doit s'efforcer de diminuer l'arc en maintenant les jambes aussi rapprochées que possible; il lui faut, comme à celui dont les jambes sont closes, contenir bien le mouvement des cuisses en dehors; il doit de plus maintenir les genoux dans une extension constante, afin qu'ils acquièrent du liant et du moelleux, et que le défaut de roideur soit ainsi masqué. Cependant un danseur de cette conformation ne peut jamais réussir dans la danse sérieuse et héroïque; il doit se borner au demi-caractère, ou plutôt embrasser la danse pastorale et des pas caractéristiques de genre.

Le danseur à jambes closes est passablement bien dans la danse sérieuse et demi-caractère, et, en général, il est beaucoup plus capable que le précédent; son exécution a plus d'aisance, ses mouvemens plus de délicatesse, de naturel et de grâce; mais, comme il possède rarement autant de force que l'autre, il est souvent forcé de recourir aux aides du coude-pied. Dans l'exécution des entre-chats, il ne peut être brillant, mais toujours correct et élégant. Un tel danseur peut même quelquefois aspirer à la perfection dans

chaque genre, pourvu que sa stature n'y mette aucun empêchement.

Le danseur à jambes closes doit conserver une légère flexibilité dans l'exécution, et ne jamais tendre les genoux, excepté pour terminer les pas : par ces attitudes, il dissimule ainsi son défaut naturel. Le danseur à jambes arquées doit au contraire se donner de la tension autant que possible, en évitant toujours la rudesse à laquelle tend ce genre d'exécution, et en croisant les jambes de manière à faire disparaître en grande partie l'arc qui existe entre elles. Mais, malgré tous ses efforts, il n'aura jamais les mêmes chances de succès que le danseur à jambes closes ; il a trop de force et de vigueur, pas assez de liant dans les muscles, et ses articulations ne peuvent agir avec aisance et liberté. Il est bien entendu que, lorsque le défaut d'être arqué provient de la constitution naturelle des os, il devient impossible d'y remédier, soit entièrement, soit en partie, et l'art consiste alors à y renoncer.

Simple position des jambes, *fig.* 1re *Pl.* I.

Premières positions de danse.

1re position, *fig.* 1, *Pl.* I; et *fig.* 74, *Pl.* IV.
2e position, *fig.* 7, *Pl.* I; et *fig.* 75, *Pl.* IV.
2e position sur les pointes, *fig.* 8, *Pl.* I.
3e position, *fig.* 3, *Pl.* I; et *fig.* 76, *Pl.* IV.
4e position (vue de côté), *fig.* 6, *Pl.* I; et *fig.* 77, *Pl.* IV.
5e position, *fig.* 4, *Pl.* I; et *fig.* 78, *Pl.* IV.
5e position sur les pointes, *fig.* 5, *Pl.* I.

N. B. Dans la seconde, position la distance entre les deux talons est la longueur du pied. Dans la troisième position, les pieds doivent être seulement à demi croisés.

Plié à la première position, *fig.* 9, *Pl* I.

N. B. Les positions sur les pointes en première, troisième et quatrième, et les pliés des quatre autres, ne sont pas gravés dans les Planches, parce que ces positions sont faciles à comprendre et à exécuter sans le secours de la gravure.

Méthode de se soutenir pendant les exercices, *fig.* 10 *Pl* I; et *fig.* 81, *Pl.* IV.

Construction physique de l'élève à jambes closes, *fig.* 15, *Pl.* I.

Construction physique de l'élève à jambes arquées, *fig.* 14, *Pl.* I.

N. B. Le dessinateur a un peu forcé les contours pour faire voir mieux à l'élève le vice de ces constructions.

Danseur à la seconde position, dans l'air et sur les talons, *fig.* 10, *Pl* I.

Danseur à la seconde position, dans l'air et sur les pointes, *fig.* 25, *Pl.* I.

Danseur à la deuxième position, dans l'air et en avançant sur les pointes (vu de côté), *fig.* 16, *Pl.* I.

Danseur à la quatrième position, dans l'air et en arrière sur les pointes (vu de côté), *fig.* 18., *Pl.* I.

Position des jambes dans les pauses, les diverses attitudes, *Pl.* I et II, *fig.* 20 à 40.

Position des jambes dans les arabesques *Pl.* II, *fig.* 40 à 52.

N. B. Dans les arabesques et autres diverses attitudes, les pieds ne doivent pas être tournés entièrement; s'ils entrent en position ils perdront toute leur grâce.

CHAPITRE III.

ÉTUDE POUR LE CORPS.

Le corps doit être, en général, droit et d'aplomb sur les jambes, excepté dans certaines attitudes, et spécialement dans les arabesques, où il faut s'incliner en avant où en arrière, suivant la position adoptée. Il faut toujours avoir soin qu'il pèse également sur les cuisses : la poitrine saillante, et la ceinture rentrée autant que possible ; conserver dans l'exécution une légère courbure, et beaucoup de fermeté dans les reins ; laisser tomber les épaules, la tête haute et la contenance animée et expressive.

Le danseur qui veut charmer les yeux du spectateur doit déployer toute l'élégance que son imagination peut lui inspirer, dans l'ensemble de son port, le développemeut aisé des membres et la grâce de chaque attitude. Mais qu'il se garde, dans la danse, de l'affectation, qui gâterait tout. Par une attention soutenue à ces deux points essentiels, il fera ressortir le brillant de sa danse à son plus grand avantage, et ne manquera jamais de recueillir le fruit de son travail.

L'élégance de la partie supérieure du corps doit être principalement recherchée, car c'est en elle que consiste un des principaux mérites du danseur; portez le buste (10) gracieusement, imprimez à ses mouvemens opposés un certain abandon et ne laissez ainsi perdre, en aucune manière, la beauté de la pose et la pureté de dessin de ses lignes.

La tête, les épaules et le buste doivent être maintenus et encadrés par les bras, qui doivent en suivre les mouvemens avec assez de précision pour que le tout présente un *ensemble* gracieux, et nous avons déjà remarqué que les jambes doivent naturellement participer à l'harmonie de leurs mouvemens.

Que le corps reste en repos dans l'exécution des pas; qu'il soit ferme et inébranlable, quoique souple et facile, suivant le jeu des jambes et des bras; gardez-vous surtout de la roideur. Celui qui saccade son corps en dansant, qui élève les épaules à chaque mouvement des jambes, qui courbe ou relâche les reins pour faciliter l'exécution des temps, et qui montre ainsi, par des contorsions, toute la peine qu'il éprouve dans son exécution, est incontestablement un objet de ridicule, et le nom de grotesque lui appartient, car il ne mérite pas celui de danseur.

J'ai vu maintes fois des exemples de ce mode vicieux de danse, et je ne puis l'attribuer qu'à la négligence des maîtres, qui, impatiens de produire leurs élèves en public, les abandonnent à eux-mêmes avant qu'ils aient achevé leurs études.

Le public, par ses applaudissemens trop indulgens, ou par son manque de goût, accroît aussi considérablement le nombre de ces mauvais danseurs, ou, pour mieux dire, de ces sauteurs, qui se trouvant ainsi très encouragés, s'imaginent aussitôt qu'ils ont atteint la perfection de leur art.

Le vulgaire s'extasie
Aux tours de force, aux entre-chats.
(L'Hospital.)

De si misérables danseurs doivent être bannis du théâtre, et relégués sur les tréteaux, comme n'ayant d'autre mérite que celui de propager le mauvais goût.

Simple position du corps, *fig.* 1, *Pl.* I.

Épaulement, opposition du corps, *fig.* 3 et 4, *Pl.* I.

Positions du corps dans les poses, les attitudes diverses, *fig.* 20 à 40, *Pl.* I et II.

Position du corps dans les arabesques, *fig.* 40 à 52, *Pl.* II.

N. B. Dans les arabesques, le corps sort de l'aplomb et s'incline en avant ou en arrière, dans un aimable abandon.

CHAPITRE IV.

ÉTUDE POUR LES BRAS.

La position, l'opposition et le port des bras sont peut-être les trois plus grandes difficultés de la danse; elles demandent donc une étude et une attention particulière.

Noverre, en parlant de l'opposition, dit que « de tous les mouvemens exécutés en dansant, l'opposition, ou le contraste des bras avec les pieds, est le plus naturel, et cependant le moins observé.

« Regardez, par exemple, plusieurs personnes se promener; vous verrez qu'en plaçant le pied droit en avant, le bras gauche tombe aussi naturellement en avant, et forme ainsi opposition : cela me paraît une règle générale, et c'est en s'y conformant que les danseurs habiles ont acquis

la vraie manière de porter leurs bras, en les maintenant en opposition avec les pieds, c'est-à-dire que, lorsque le bras gauche est en arrière, le pied gauche doit être en avant. »

Noverre, suivant moi, ne traite pas de l'opposition avec la clarté et l'exactitude que le sujet requiert; et peu d'écrivains l'ont fait. Cette obscurité qui règne sur un des points les plus importans de la danse, a été dès-lors un sujet de controverse continuelle entre les danseurs de profession.

Tâchons de l'éclaircir un peu. L'opposition d'une partie d'un solide qui se meut à une autre partie, est une loi d'équilibre à l'aide de laquelle les forces de gravitation sont divisées. C'est précisément ce que Noverre désire montrer dans cet exemple de la marche d'un homme; et lorsqu'il dit plus loin que l'opposition a lieu chaque fois que l'homme ou le danseur porte une jambe en avant, il pense indiquer que si le pied placé en avant est le pied droit, le bras gauche doit naturellement se porter en avant au même instant, tandis que les membres opposés restent en arrière; le tout formant un contre-poids à la déviation du corps de sa ligne de gravité. Cette opposition donne au danseur un aspect très agréable, parce qu'elle rompt dans cette personne favorisée de Terpsichore l'uniformité de ses lignes. (Voyez des exemples d'opposition, *fig.* 3, et 19, *Pl.* I; *fig.* 33 à 36, *Pl.* II.)

Il y a deux manières de remuer les poignets, en haut et en bas. Lorsque le mouvement doit être fait en bas, le poignet doit être tourné en dedans, la main se mouvant en demi-cercle et retournant ainsi à sa première position; mais il faut avoir soin de ne pas tourner le poignet avec

trop de roideur, car il paraîtrait cassé. Quant au second mouvement, en haut, le poignet doit être arrondi, permettant à la main de se tourner en haut, en faisant un demi-tour, et par ce mouvement la main se trouvera dans la première position pour les bras.

Le coude, aussi-bien que le poignet, a son mouvement en bas et en haut, avec cette différence que, lorsque vous pliez le coude, les poignets sont pliés aussi, ce qui empêche les bras de paraître roides, en leur donnant beaucoup de grâce. Il ne faut pas d'ailleurs plier le poignet, de manière à produire un effet ridicule. On doit observer la même chose pour les jambes quand on plie le genou : c'est alors le coude-pied qui complète le mouvement en élevant le pied, de la même manière que le poignet et le coude.

Ainsi, pour les mouvoir en bas, les bras étant placés, le coude et le poignet doivent être pliés, et quand les bras sont pliés aussi, étendez-les pour compléter le mouvement. Ils retournent à la première position où ils étaient d'abord. Quand vous faites un mouvement des poignets, ils doivent être pliés, et ensuite tendus comme lorsqu'ils sont accompagnés du mouvement des coudes.

Quant au second mouvement, en haut, les mains étant en bas, les poignets et les coudes doivent être pliés, formant un cercle, en observant que les deux bras forment en même temps un mouvement exactement semblable, puis retournent à leur première position.

Un danseur qui porte bien ses bras et qui les meut d'une manière gracieuse, suivant les vraies règles de l'art, prouve qu'il a étudié à une bonne

école, et que son exécution est invariablement correcte. Peu d'artistes se distinguent par un beau style d'exécution des bras, et ce défaut provient généralement, soit de la médiocrité des principes qu'ils reçoivent dans une mauvaise direction, soit même de leur propre négligence, s'imaginant, ainsi que j'en ai vu plusieurs, que, s'ils possèdent une exécution brillante des jambes, ils n'ont pas besoin d'y ajouter une belle position des bras, et s'exemptant ainsi du travail que demande une étude si importante.

Quand les bras accompagnent exactement chaque mouvement du corps, on peut les comparer au cadre qui donne du relief à la peinture. Si le cadre ne s'accorde pas avec la peinture, quelque bien qu'elle soit, elle perd sans doute beaucoup de son effet. Il en est de même pour un danseur: quelque grâce qu'il déploie dans l'exécution de ses pas, si les bras ne sont pas souples et en parfaite harmonie avec les jambes, jamais sa danse n'aura ni grâce ni agrément, et il fera toujours l'effet d'un tableau sans cadre ou mal ajusté dans la bordure.

Si la nature ne vous a pas favorisé de bras arrondis, vous ne sauriez y faire trop d'attention afin de suppléer par l'art à ce que la nature vous a refusé : c'est une des perfections nécessaires auxquelles l'esprit de tout homme qui désire devenir artiste doit tendre constamment. Faites en sorte d'arrondir vos bras assez pour que les pointes des coudes soient imperceptibles. Le manque d'attention, à cet égard, conduit au manque de souplesse et d'élégance, et au lieu de présenter à l'œil des contours arrondis et gracieux. (voyez *fig.* 1, 4, 5, *Pl.* I), on ne laisse voir qu'une série de lignes anguleuses privées de goût et de

grâce (voyez *fig.* 11, 12, 13, *Pl.* I), désagréables au spectateur, et l'on communique à toutes ses attitudes une apparence grotesque et caricature qui ne peut être qu'un objet ridicule pour le peintre.

Que la saignée (11) soit au niveau de la paume des mains, les épaules basses et toujours sans mouvemens, les coudes arrondis et bien supportés, et les doigts gracieusement groupés. La position et le port des bras doivent être souples et très aisés. Ne leur laissez faire aucun mouvement extravagant, et surtout ne leur permettez pas la moindre roideur. Gardez-vous de les saccader par l'action et la réaction des jambes: c'est une grande faute, et elle suffit pour rabaisser un danseur, quelque perfection qu'il ait dans les jambes.

Simple position des bras, *fig.* 1, *Pl.* I.

Position des poignets et des doigts, *fig.* 1, *Pl.* I.

Bras à la seconde position, *fig.* 1, *Pl.* I.

Bras en opposition, *fig.* 4, *Pl.* I.

Bras arrondis sur la tête, *fig.* 5, *Pl.* I.

Demi-bras, *fig.* 7, *Pl.* I.

Opposition des demi-bras, *fig.* 3, *Pl.* I.

Positions des bras en diverses attitudes, *fig.* 20 à 40, *Pl.* I et II.

Position des bras dans les arabesques, *fig.* 40 à 52, *Pl.* II.

N. B. Il faut observer que dans les arabesques la position des bras dévie de la règle générale, et c'est en conséquence au danseur à la rendre aussi gracieuse que possible.

Position de la main dans différentes attitudes et arabesques, *fig.* 24, *Pl.* I.

Position vicieuse des bras, *fig.* 11, 12 et 13, *Pl.* I.

CHAPITRE V.

POSITIONS PRINCIPALES AVEC LEURS DÉRIVÉS, LES PRÉPARATIONS ET LES TERMINAISONS DES PAS ET DES TEMPS; POSES, ATTITUDES, ARABESQUES, GROUPES ET ATTITUDES DE GRACE.

MAINTENEZ toujours le corps droit et la tête haute, même dans les poses les moins difficiles (voyez *fig.* 20, 21, 22, 23, *Pl.* I); autrement votre danse manquera toujours d'expression, et votre position deviendra insipide, ainsi que votre attitude. Dans quelques unes des premières positions de la danse, la tête est de face : ce sont des poses d'attitude.

Action de la tête.

« Ne laissez jamais la tête clouée perpendiculairement sur vos épaules, mais inclinez-la légèrement, soit à droite, soit à gauche, soit que vos yeux s'élèvent ou s'abaissent, ou se dirigent en avant; car il est essentiel que la tête ait un mouvement naturel de vivacité, et qu'elle ne paraisse pas inactive et pesante. »

Efforcez-vous de maintenir le corps dans un équilibre parfait; que les extrémités ne se départent jamais de la ligne perpendiculaire qui tombe du centre des clavicules entre les chevilles des deux pieds. (Voyez *fig.* 4, 5, 10, 16, 20, 21, 22, 23, 32, *Pl.* I.) Voyez chap. III.

Attitude.

Le creux du cou doit correspondre perpendi-

culairement avec les pieds; si l'on meut une jambe en avant, il se trouve en arrière de la perpendicularité du pied; si l'on meut la jambe en arrière, il se trouve en avant, changeant ainsi de place suivant chaque variation de position.

Le danseur doit acquérir, en outre d'un port gracieux, un aplomb exact, en formant le contre-poids avec chaque partie; c'est ainsi qu'il deviendra capable de faire porter le corps sur une seule jambe, ou d'obtenir un style d'attitude élégante sur les deux jambes. (Voyez *fig.* 33, 34, 35, 36, 41 à 52, *Pl.* II.)

Centre de gravité d'un danseur.

Le poids d'un homme qui repose sur une seule jambe est divisé en deux parties égales au point qui supporte le tout (voyez *fig.* 41, *Pl.* II); et dès qu'il se meut, la ligne centrale de gravité passe exactement par l'axe de la jambe qui reste fixée à la terre. (Voyez *fig.* 33, *Pl.* II.)

Contre-poids.

Celui qui porte un fardeau en dehors de l'axe du corps doit nécessairement ajouter, de son propre poids, une quantité suffisante pour former un contre-poids de l'autre côté, et déterminer ainsi un équilibre parfait autour du centre de gravité (voyez *fig.* 34, *Pl.* II); mais dans certaines attitudes que le danseur forme en s'élevant de terre, et dans les arabesques inclinés, tels que les représente la *fig.* 47, *Pl.* II, le centre de gravité ne doit pas être placé de la même manière que dans les *fig.* 1 à 19, *Pl.* I. (Voyez *fig.* 37 et 41, *Pl.* II, qui se rapportent à cette remarque.)

Figure qui se meut contre le vent.

Un danseur qui va contre le vent, quelle que soit sa direction, doit maintenir avec soin le centre de gravité sur la ligne qui le supporte (voy. *fig.* 54, 55 et 56, vues de divers côtés, *Pl.* II). Voyez aussi *fig.* 57 et 60, *Pl.* III, qui représentent un groupe de bacchanales, que je composai pendant la première année où je fus engagé au théâtre de la Scala, à Milan, théâtre très célèbre pour la pompe et la réunion de talens qu'il montre ordinairement.

Cette position particulière, que l'on nomme *attitude*, est la plus élégante, mais en même temps la plus difficile que la danse comprenne; c'est, suivant moi, une espèce d'imitation de l'attitude tant admirée du Mercure de J. Bologne. (Voyez *fig.* 33 et 34, *Pl.* II, qui la fait voir des deux côtés. Voyez aussi *fig.* 37, *Pl.* II, qui représente la statue de Mercure.) Un danseur qui étudie cette attitude, et qui l'exécute bien, ne peut manquer d'être remarqué comme un homme qui a acquis les meilleures notions de son art.

Rien de plus agréable à l'œil que ces charmantes positions que nous nommons *académiques*, et qui dérivent de quelques bas-reliefs antiques, de plusieurs fragmens de peinture grecque et des peintures à fresque du Vatican, exécutées d'après les beaux cartons de Raphaël.

Les ornemens arabesques, en peinture, sont les ornemens composés de plantes, d'arbustes, de branches légères et de fleurs dont les peintres enrichissent des compartimens, des frises, des panneaux, etc. En architecture, ce sont des feuillages, des tiges dont les frontons et les entable-

mens sont souvent embellis. Le goût de ces ornemens nous vient des Maures et des Arabes, dont ils ont conservé le nom.

Les professeurs de danse ont aussi introduit ce terme dans leur art, pour exprimer des groupes pittoresques, formés de danseurs et de danseuses, entrelacés de mille manières différentes par le moyen de guirlandes, d'anneaux, de cerceaux entourés de fleurs, et quelquefois d'anciens instrumens champêtres, qu'ils tiennent dans leurs mains. Ces attitudes enchanteresses, et ainsi diversifiées, nous rappellent ces bacchanales délicieuses que l'on voit sur d'antiques bas-reliefs; et par leur légèreté aérienne, leur variété, leurs agrémens et les nombreux contrastes qu'elles présentent successivement, elles ont en quelque sorte rendu le mot *arabesque* naturel et propre à l'art de la danse. Je puis me flatter d'être le premier qui ait donné l'explication précise de cette expression appliquée à notre art, explication sans laquelle ce mot semblerait une dérision de celui employé originairement par les peintres et les architectes, et qui leur appartenait exclusivement.

Les danseurs doivent apprendre, dans ces peintures et ces sculptures pudiques, la vraie manière de se déployer avec goût et gracieusement; c'est une source de beautés où doivent puiser tous ceux qui désirent se distinguer par la pureté et la correction du dessin. Dans les groupes de bacchanales ci-dessus mentionnés, j'ai introduit avec succès diverses attitudes, arabesques et groupes dont l'idée m'est venue en voyant les peintures, les bronzes et les marbres provenant des fouilles d'Herculanum, et qui en ont rendu l'aspect plus pittoresque, plus carac-

téristique et plus animé (voyez *fig.* 61, *Pl.* III). Ces monumens précieux de la science des anciens ont été souvent proclamés les meilleurs modèles à suivre pour les peintres et les sculpteurs, et ils ont, suivant moi, rendu un égal service aux danseurs.

Poses, préparations et commencemens de pas et de temps, *fig.* 19, 20, 21, 22 et 23, *Pl.* I.

N. B. On peut aussi finir les enchaînemens et les pas en attitudes et en arabesques.

Diverses attitudes, *fig.* 25 à 32, *Pl.* I.

Attitude proprement dite, *fig.* 33, *Pl.* II.

La même, vue de côté, *fig.* 34, *Pl.* II.

Différentes manières de rester en attitudes, *fig.* 35 et 36, *Pl.* II.

Variantes dérivées de l'attitude, *fig.* 38 et 39, *Pl.* II.

Exemple d'attitude du Mercure de J. Bologne, *fig.* 37, *Pl.* II.

Arabesques, *fig.* 41 à 52, *Pl.* II.

Arabesques sur deux jambes, *fig.* 32, *Pl.* I.

Arabesques vues par-derrière, *fig.* 32, *Pl.* I; *fig.* 47 et 48, *Pl.* II.

Groupes, attitudes de grâce, *fig.* 57, 58, 59, 61, *Pl.* III.

N. B. J'ai passé plusieurs attitudes et arabesques sur un pied fixé à terre, et les mêmes arabesques sur deux pieds, que l'on fait simplement en rapportant à terre la jambe qui est en l'air, ainsi qu'on le voit *fig.* 32, *Pl.* I, et *fig.* 48, *Pl.* II, qui représente l'arabesque qui en dérive.

Les attitudes, les poses et les arabesques peuvent varier à l'infini; le moindre changement dans la pose du corps, dans les oppositions des bras ou les mouvemens des jambes, peuvent,

en se combinant heureusement, produire une immense diversité. C'est au bon goût du danseur à décider de la meilleure manière de les combiner et de les changer, en les appropriant au style et au caractère de sa danse; ces attitudes, modifiées, se pratiquent beaucoup dans les enchaînemens des groupes semblables à ceux que représentent les *fig.* 58, 59 et 61, *Pl.* III.

CHAPITRE VI.

TEMPS, PAS, ENCHAÎNEMENS, ENTRECHATS.

Que vos grands temps soient hardis, libres et dégagés; exécutez-les avec précision, et, en les commencant, soyez droits et fermes sur vos jambes. Dans tous les pas terre à terre, vous ne sauriez être trop actif du coude-pied ni trop baisser les pointes des pieds; l'un donnera beaucoup de brillant à votre exécution, et l'autre la rendra légère et gracieuse

Un véritable danseur doit donner à ses pas, en quelque sorte, de l'ombre et de la lumière, et en marquer distinctement chaque variation par une grande exactitude d'exécution. Dans toutes les élévations, développez une vigueur nerveuse, et que vos pas d'élévation contrastent agréablement avec la rapidité de vos terre-à-terre, sans jamais oublier, d'ailleurs, de régler le choix de vos pas d'après le genre de danse que vous avez adopté, et aussi d'après votre constitution physique.

Dans les enchaînemens, que la variété et la

nouveauté soient votre but constant ; étudiez-en soigneusement la composition, et faites tout ce que votre goût vous indiquera pour être agréable. N'y mêlez jamais de pas élevés ou difficiles, qui exigent de la force pour les exécuter, et gardez-vous aussi d'y mettre de la froideur par des poses trop longues ; l'un ou l'autre de ces défauts détruirait tout l'effet d'ensemble d'un enchaînement correctement exécuté par une musique vive et entraînante.

L'entrechat est un pas léger brillant ; pendant son exécution, les jambes du danseur se croisent rapidement, et retombent soit à la cinquième position ou en attitude sur une jambe, comme dans l'entrechat à cinq, à neuf, la cabriole, les brisés et les ronds de jambes en l'air ; tous ces pas, finissant alors sur une jambe, doivent aussi finir en quelques unes des attitudes ou arabesques indiquées dans les figures qui ont rapport à la fin du chapitre précédent. Les entrechats commencent généralement par un assemblé, un coupé ou un jeté ; le corps s'élançant alors en l'air, les jambes passent à la cinquième position pour se croiser et se couper. Dans les entrechats, vous pouvez couper quatre, six, huit, dix, et même douze fois, si vous avez assez de force pour battre ces entrechats. Quelques danseurs passent des entrechats à quatorze ; mais il faut pour cela des efforts d'un effet désagréable, et qui ne produisent rien autre chose sur le spectateur que l'étonnement de la force extraordinaire des muscles d'un sauteur. Quand un danseur s'efforce de passer des entrechats à un trop grand nombre de coupés, il ne peut plus les finir à temps, et son corps, saccadé par des mouvemens trop rapides, présente des contor-

sions désagréables à l'œil du spectateur. Les entrechats les plus élégans sont à six, l'entrechat à six ouvert fait par une ouverture au troisième coupé (voyez *fig.* 52, *Pl.* II), et l'entrechat à huit.

Les entrechats suivans : entrechat à cinq dessus, entrechat à cinq dessous; brisé de côté dessus et dessous, en arrière et en avant; entrechat à cinq de côté et en arrière; sissonne battue en avant, et sissonne battue derrière; entrechat à quatre sur une jambe, entrechat à sept en avant et en arrière; la cabriole à un et à deux temps, la cabriole italienne en avant et en arrière; les deux ronds de jambes en dehors et en dedans, etc., peuvent être faits en tournant, excepté l'entrechat à cinq de côté et en arrière, l'entrechat à sept en avant, et la cabriole. L'entrechat à six se fait en tournant.

Observations sur l'entrechat, et sur la manière de battre et de croiser les jambes, pour les danseurs clos et arqués.

Danseur clos.

La contraction des muscles occasionnée par les efforts de l'élan roidit chaque articulation et force chaque partie à revenir à sa place naturelle; les genoux, ramenés alors en dedans, reprennent leur forme primitive, qui s'oppose tout-à-fait aux battemens de l'entrechat. Plus les jambes se réunissent à l'extremité supérieure et se séparent à l'extrémité inférieure, plus elles sont incapables de battre ou de croiser; elles restent donc sans mouvement pendant l'action des genoux, qui paraissent en conséquence se frotter étrangement l'un contre l'autre; et l'entre-

chat, alors, n'étant ni jeté, ni battu, ni croisé aux pieds, ne peut avoir ni la rapidité ni le brillant qui en font le principal mérite. Une bonne méthode d'étude, des soins et du temps, ainsi que je l'ai déjà dit (chapitre II, *Etude des jambes*), sont les seuls moyens de remédier à ce défaut.

Danseurs arqués.

Ces danseurs sont nerveux, rapides et brillans dans tous les pas qui exigent plus de force que d'agilité : nerveux et légers, par rapport à la direction de leurs faisceaux musculaires et à l'épaisseur et à la résistance de leurs ligamens articulaires ; rapides, parce qu'ils croisent plus du bas que du haut, leurs jambes n'ayant que très peu de distance pour le battement ; et brillans, à raison du jour que l'on aperçoit à travers les jambes croisées ou non croisées. Ce jour est précisément ce que l'on peut appeler le *clair-obscur* de la danse ; car si le temps de l'entrechat n'est ni croisé ni battu, mais au contraire caché ou frotté l'un contre l'autre, il n'y a pas de jour pour faire valoir l'ombre, et les jambes, trop rapprochées, présentent une masse peu distincte, sans brillant et sans effet. Ces danseurs sont ordinairement peu déliés, parce qu'ils comptent principalement sur leur force de corps, et c'est cette force qui les empêche le plus d'acquérir du liant et de l'aisance.

Observations sur l'homme qui saute.

« La nature instruit et agit d'elle-même, sans le secours de la raison. Quand une personne veut sauter, elle élève rapidement ses bras et ses épaules, qui sont mus alors simultanément en

même temps que le haut du corps, et ils restent élevés aussi long-temps qu'ils sont soutenus par ce mouvement du corps (dont les reins sont courbés), et par l'impulsion des joints ou ressorts des cuisses, des genoux et des pieds. Cette extension se fait en deux directions, en haut et en avant; le mouvement destiné à jeter le corps en avant agit ainsi au moment de l'élan, et celui qui doit l'élever lui fait décrire un grand segment de cercle, en rendant le saut encore plus rapide. » (*Tratt. di Pittura.*)

Léonard de Vinci nous donne une bonne définition de l'action de l'homme qui saute, et du moyen qu'il emploie pour s'élancer de terre; il fait voir la force et l'impétuosité des bras et des épaules dans leurs mouvemens, et la manière dont ils enlèvent le corps après eux; il fait ressortir la position du corps, courbé et restant gracieusement sur les hanches et sur les genoux, ce qui, par un plié, prépare à donner l'impulsion et à faciliter l'élan du coude-pied. Il faut beaucoup d'étude pour exécuter ces mouvemens avec grâce; et sans cela, rien n'est d'un effet plus bizarre. (Voyez chapitre III.)

Dans les entrechats et les pas d'élévation, un danseur peut déployer chaque attitude et arabesque. Suivant moi, les positions les plus belles sont celles indiquées par les *fig.* 52, 53, 54, 55, 56, *Pl.* II.

Entrechat et pas d'élévation, le corps incliné en avant, *fig.* 54 et 56, *Pl.* II.

Entrechat et pas d'élévation, le corps penché en arrière, *fig.* 55, *Pl.* II.

Elévation ordinaire du danseur, 2 pieds environ, *fig.* 52, *Pl.* II.

REMARQUES PHYSIQUES SUR L'HOMME QUI S'ÉLÈVE DE TERRE.

Comment les hommes font leurs mouvemens en sautant.

« Quand il s'élance en haut, sa tête est trois fois plus courbée que ses talons avant que les plantes quittent la terre, et deux fois plus que ses hanches. Cela s'explique par les trois angles que l'on fait en sautant : le premier, quand le tronc est assemblé en face des cuisses; le deuxième, quand les cuisses, du côté du jarret, sont unies aux jambes; le troisième est fait d'avance aux joints des jambes et des coudes-pieds. » *Léonard.*

Attitudes du danseur aux temps d'élévation et entrechats, *fig.* 52, 53, 54, 55, 56, *Pl.* II.

Elévation des deux pieds, *fig.* 52, *Pl.* II.

CHAPITRE VII.

PIROUETTES.

Manière dont un danseur doit se préparer pour l'exécution de ses pirouettes; positions diverses qu'il doit prendre en tournant, et moyens de les arrêter et de les terminer.

L'ART de la danse a été porté à un degré si éminent de perfection par Dauberval, Gardel, Vestris et autres artistes fameux, que Noverre, qui mourut pendant la plus belle période connue dans les annales de Terpsichore, eût été surpris de la rapidité de ses progrès. Les danseurs du siècle dernier étaient inférieurs à ceux qui pa-

rurent vers la fin de ce siècle, et bien plus inférieurs encore à ceux du commencement de ce siècle. Nous ne pouvons qu'admirer la perfection à laquelle les danseurs modernes ont porté leur art; ils ont un goût plus délicat que leurs prédécesseurs, et leur exécution est pleine de grâces et de charmes. On ne connaissait pas, parmi nos anciens danseurs, ces temps perpendiculaires et ces équilibres d'un si bel effet, ces attitudes élégantes et ces arabesques enchanteresses; cette exécution énergique, cette multiplicité de pas, cette variété d'enchaînemens et de pirouettes n'étaient pas alors en pratique; et l'art s'élevant, dépourvu de ces embellissemens compliqués, renfermait le danseur dans les limites étroites de la simplicité.*

Nous devons convenir cependant, en faveur des anciens maîtres, qu'ils nous surpassaient dans le genre sérieux et grave, et que Dupré et Vestris l'aîné étaient les modèles les plus parfaits de ce genre estimé de danse, dans lequel ils n'ont été égalés que par un très petit nombre de leurs successeurs. Il est vrai qu'ils ne possédaient pas cette exécution diversifiée, cette abondance de pas et cette variété de mouvemens maintenant en vogue, mais ils étaient toujours extrêmement corrects dans tout ce qu'ils faisaient. A présent, l'art de la danse est devenu si compliqué, et chaque danseur cultive avec ardeur tant de branches différentes, qu'il est difficile qu'il réussisse complétement dans une seule.

Qui trop embrasse mal étreint.

Les pirouettes doivent leur naissance à l'avan-

---

* Voyez dans l'*Encyclopédie* les articles écrits par Noverre sur les anciens danseurs.

cement surprenant de la danse dans ces dernières années. Elles étaient inconnues à Noverre et à nos anciens maîtres, qui croyaient impossible de faire au-delà de trois tours sur le coude-pied. Les meilleurs danseurs du jour prouvent le contraire, par leur élévation perpendiculaire assurée, par l'équilibre constant qu'ils conservent après avoir achevé; de sorte qu'on peut dire que l'exécution des pirouettes est réellement extraordinaire. Tous les connaisseurs, j'en suis sûr, reconnaîtront la vérité de ce que j'avance ici; ils savent par expérience combien il faut de travail pour se soutenir sur une jambe, et ils comprendront combien plus il est pénible de le faire sur les pointes: imaginez donc quelle difficulté il doit y avoir à tourner dans une telle position sans la moindre secousse dans aucune partie du corps.

On peut raisonnablement regarder MM. Gardel et Vestris comme les inventeurs des pirouettes: ce dernier, en les perfectionnant et les diversifiant, les a mises en vogue. Les danseurs qui les ont suivis, ont perfectionné les pirouettes, et en ont perfectionné quelques unes d'une manière merveilleuse.

Une pirouette de trois à quatre tours à la seconde position et terminée dans cette même position ou en attitude, offre la plus grande preuve de l'aplomb du danseur.

Les pirouettes demandent beaucoup d'exercice et d'étude. Celui que la nature a favorisé d'un jarret souple et vigoureux peut toujours les exécuter avec grâce; mais celui qui a de la roideur dans les hanches, dont les jambes ne sont pas assez souples pour s'ouvrir avec facilité, et qui ne peut en conséquence jamais bien tourner sur le coude-pied, ne réussira jamais complé-

tement dans les pirouettes : un tel danseur doit abandonner sagement toute prétention à se distinguer dans les pirouettes élevées. Il en est de même des danseurs arqués et de ceux qui sont d'une complexion trop vigoureuse : la force de leurs muscles les prive de flexibilité et de liant, et leurs corps sont toujours désunis pendant qu'ils tournent. Les danseurs sveltes et clos sont beaucoup plus propres à ce genre de pas que ceux dont nous venons de parler; leurs membres sont plus souples, plus lians et en général plus tournés en dehors, trois qualités essentielles pour une bonne pirouette.

La plante du pied est la vraie base sur laquelle toute notre machine est supportée. Un sculpteur travaillerait en vain s'il tentait d'asseoir une statue sur une base mobile et sans aplomb; la statue tomberait et se briserait. Par la même raison, un danseur ne doit pas vaciller sur ce point de support, mais il doit faire usage de tous les doigts des pieds comme d'autant de branches ou racines qui, en s'étendant, embrassent le terrain sur lequel il appuie et maintiennent son corps en équilibre; il doit, en quelque sorte, s'attacher au plancher et s'y soutenir ferme et d'aplomb; s'il néglige ce soin, sa pirouette sera loin d'être agréable; son pied se déformera et ira, en avant et en arrière, de l'orteil au petit doigt. Ce mouvement de vacillation, occasionné par la convexité des doigts de pied dans cette position, empêche toute stabilité, et les coudes-pieds, vacillant aussi, l'équilibre se perd entièrement.

Que votre corps soit bien d'aplomb sur les jambes avant d'entamer une pirouette (voyez *fig.* 31, *Pl.* I), et placez vos bras de manière à donner une force nouvelle à l'impulsion qui vous

fait tourner, en même temps qu'ils servent de contre-poids au corps qui tourne sur les pointes.

Avant le commencement d'une pirouette, soit en dedans, soit en dehors, le danseur doit poser suivant l'attitude ou l'arabesque par laquelle il lui convient de terminer son enchaînement. Mais les meilleures positions pour se préparer à une pirouette, et celles que l'on choisit ordinairement comme assurant le mieux le corps sur les jambes, sont les positions représentées dans les *fig.* 3, 4, 5, 19, 20, 23, 25, *Pl.* I, et *fig.* 33, *Pl.* II.

Les attitudes adoptées ordinairement dans l'exécution des pirouettes sont celles de la seconde position (voyez *fig.* 25, *Pl.* I), de l'attitude *fig.* 33, *Pl.* II, et sur le coude-pied, *fig.* 40, *Pl.* II. Mais pourquoi les artistes se borneraient-ils ainsi à ces positions du corps pendant l'exécution de leurs pirouettes? Quand un bon danseur a acquis une fois une manière facile de tourner sur ses pointes, un peu d'exercice le rend capable de tourner en arabesque ou en toute autre attitude. Je fus un des premiers à m'écarter de la route battue à cet égard, et, possédant une grande facilité dans l'exécution des pirouettes, j'obtins quelque succès dans cette nouvelle manière, que j'inventai et dont voici un aperçu : tourner trois fois à la seconde position, placer alors les jambes et les bras en arabesque, ainsi que l'indique la *fig.* 44, *Pl.* II, et donner alors trois ou quatre fois plus de rapidité à la pirouette, en la terminant dans la même attitude. Quand cette pirouette est correctement exécutée, elle est d'un effet très gracieux.

Une autre très belle pirouette, aussi de mon invention, est la suivante : ayant tourné quelque-

temps en seconde position, changez en arabesque représentée par la *fig.* 47, *Pl.* II, étendez le corps et inclinez-le en avant le plus possible, tandis que la tête et les bras suivent gracieusement ce mouvement. Cette pirouette a quelque chose de magique; car, comme il semble à chaque tour que le corps est sur le point de tomber, on est tenté de croire qu'un pouvoir invisible soutient le danseur qui contre-balance l'excentricité de la ligne de gravité par la position des bras et de la jambe, et la grande rapidité du mouvement. Je regarde cette pirouette comme la plus difficile que l'on puisse exécuter. J'ai quelquefois tourné dans l'attitude *fig.* 36, *Pl.* II, et c'est une pirouette très gracieuse et d'un bon effet; la position angulaire du bras droit lui donnant un éclat particulier, on en peut tirer un grand parti dans un pas de caractère.

Jouant un jour le rôle de Mercure, je pris, en tournant dans une pirouette, l'attitude de la statue de Mercure de J. Bologne (voyez *fig.* 37, *Pl.* II), et cette belle position est très difficile à garder. A moins qu'un danseur ne soit naturellement cambré, il ne peut jamais prendre bien cette position, et tout l'effet de la pirouette est perdu. La jambe qui est en attitude doit être tendue, et par son mouvement accompagner le contour arrondi de la position du corps. Pour rendre l'attitude encore plus gracieuse, que le bras gauche du danseur s'étende en portant le caducée; il prévient ainsi l'angle désagréable que présente le coude, et donne plus d'élégance à sa pirouette. Dans le geste expressif de l'action, la position est commandée et ne peut alors se modifier.

Je terminerai en disant à l'élève qu'il peut pi-

rouetter en toute espèce d'attitude et d'arabesque, pourvu que le dessin du corps, celui des bras et des jambes soit gracieux, et que chaque mouvement soit naturel et exempt d'affectation.

On peut terminer les pirouettes en toute espèce de position, d'attitude ou d'arabesque. Voici quelques pirouettes d'espèce différente : *pirouettes à petits battemens, sur le coude-pied; pirouettes à rond de jambe; à la seconde avec grand rond de jambe; avec fouetté, pirouette en attitude, en arabesque; pirouette sur le coude-pied et en attitude, pirouette renversée, pirouettes composées, etc.*

Position du danseur en commençant la pirouette en dehors, *fig.* 31, *Pl.* I.

N. B. Les pieds doivent être placés à la seconde et à la quatrième position, en dedans du cercle de la pirouette.

Position du danseur en commençant la pirouette en dedans, *fig.* 32, *Pl.* I.

CHAPITRE VIII.

DANSE SÉRIEUSE, DEMI-CARACTÈRE, DANSE COMIQUE.

C'EST en vain qu'un danseur se destine au genre sérieux ou héroïque, s'il n'est pas doué de belles formes symétriques et d'une stature élevée, qualités indispensables pour ce genre de danse. Ceux qui sont modelés comme les statues d'Apollon, d'Antinoüs, de Vénus ou de Diane, sont les seuls auxquels conviennent parfaitement la danse sérieuse; mais leurs formes sont trop

majestueuses pour le demi-caractère et la pastorale. (Voyez *fig.* 57, *Pl.* III.)

Tous ceux qui veulent se distinguer dans cette espèce d'exécution doivent être d'un port noble, élégant et élevé, rempli de grâces et de dignité, mais exempt de toute affectation. Le genre sérieux est le genre le plus difficile; il demande des études approfondies, et ne peut être apprécié dignement que par les connaisseurs et par les hommes d'un goût pur et délicat. Les danseurs héroïques, quand ils excellent dans leur art, sont toujours les plus applaudis, et l'exécution correcte d'un adagio est la pierre de touche d'un bon danseur et le *nec plus ultrà* de notre art.

Il est vraiment à regretter que le plus beau style de danse soit tellement négligé maintenant, qu'on puisse dire en quelque sorte qu'il est complétement abandonné. La cause de ce fâcheux abandon doit être attribuée principalement à cette confusion des genres qui ternit à présent l'art de la danse, au manque de persévérance et d'études de la plupart des danseurs, et à ce mauvais goût si apparent chez la plupart de ceux qui fréquentent le théâtre. Nos maîtres, ainsi que je l'ai déjà observé, étaient parfaits en ce genre, mais ils ont eu bien peu de successeurs. Je ne connais qu'un danseur capable d'exécuter la danse héroïque avec succès; encore ne faut-il pas que, par une complaisance déplacée, il s'efforce de plaire à la tourbe ignorante des spectateurs. C'est pourtant, en quelque sorte, aux artistes qu'il appartient de diriger le goût du public sur ce qui est bon et beau, en persistant dans la bonne route, suivant les veritables règles de l'art. On a dit dans quelques journaux de Paris, en parlant de mon début dans le style sérieux à

l'Académie royale de musique, que depuis longtemps ce genre noble et sérieux de danse était tombé dans le mépris, et il est en vérité difficile d'imaginer qu'un danseur se livre à un genre qui n'est pas aimé du public, et cependant la danse sérieuse a des attraits qui lui sont particuliers. La beauté des poses, la majesté des mouvemens, la dignité des pas, etc., donnent à cette danse un certain caractère d'importance, et permettent, sous le rapport de l'imitation, de la comparer à l'art de la sculpture. Les anciens favorisèrent cette espèce de récréation, et la cultivèrent avec un grand succès, et si nous la négligeons et la regardons avec mépris, c'est que nous sommes bien éloignés de la perfection à laquelle les Grecs et les Romains l'avaient portée. Leurs jeux mimiques avaient quelque analogie avec notre style grave, et c'est une raison pour encourager le petit nombre de danseurs qui se dévouent à cette danse. « Peut-être que dans l'avenir ils nous procureront des jouissances inconnues jusqu'à nous. »

Cette sentence prouve dans quelle décadence est aujourd'hui le style sérieux de la danse, puisque les jouissances qu'il promet sont inconnues au public actuel.

Un danseur héroïque devrait être parfaitement proportionné des jambes, avoir un coude-pied bien formé, et beaucoup d'aisance et de flexibilité dans les hanches; sans ces qualités essentielles, il ne peut réussir dans la carrière qu'il veut parcourir. Dans tout autre genre de danse, ces qualités ne sont pas aussi essentielles et ne doivent pas être portées au même degré de perfection, et l'on n'exige pas d'un danseur, demi-caractère ou comique, la précision et la

correction que l'on attend toujours d'un artiste héroïque. Ce danseur doit se distinguer surtout par la dignité de la partie supérieure du corps, par la combinaison la plus harmonieuse du mouvement des bras, et par le fini parfait de son exécution suivant les meilleures règles de l'art.

Ce genre de danse comprend les plus beaux développemens, tous les grands temps, et les pas les plus nobles; le danseur doit apporter la plus grande attention à l'élégance de son dessin, à la correction de ses poses, et à la grâce de ses attitudes et de ses arabesques. Les pirouettes les plus belles, en seconde position, en attitude ou sur le coude-pied, les entrechats et tous les autres temps d'élévation, sont nécessaires dans ce genre. On voit, par cet aperçu, que l'exécution de la danse héroïque est plus compliquée que celle de nos prédécesseurs, et qu'un artiste en ce genre doit posséder maintenant un plus grand nombre de perfections que l'on n'en exigeait autrefois.

Le danseur demi-caractère doit être d'une moyenne stature et de proportions sveltes et élégantes. Ceux qui sont doués des proportions du *Mercure* de *Canova* (12) ou de son *Hébé*, sont bien partagés pour ce charmant genre de danse.

Le demi-caractère est un mélange de chaque style; ceux qui s'y consacrent doivent user de tous les temps et de tous les pas que possède l'art de la danse. L'exécution d'ailleurs doit être noble et élégante, les temps d'abandon éxécutés avec quelque restriction, et une certaine dignité aimable doit accompagner toujours cette danse. Un danseur demi-caractère est principalement appelé aux rôles de Mercure, Pâris, Zéphyr, Faune,

et à représenter la grâce et l'élégance des manières d'un troubadour, etc.

Le genre comique et pastoral doit être le domaine des danseurs de moyenne stature qui ont du jarret et sont d'une constitution vigoureuse; et, si un danseur possède, avec des formes athlétiques, une taille peu au-dessus de la moyenne, il sera parfaitement placé dans les pas de caractère, qui, pour la plupart, appartiennent au genre comique. Suivant moi, le vrai type de ce genre est l'imitation de tous ces mouvemens naturels que l'on a nommés *danse* de tout temps et chez tous les peuples. Pour offrir une peinture exacte de la vie pastorale, le danseur, dans son exécution, doit copier en mime les pas, les attitudes, la simplicité de manière, et quelquefois même la gaîté rustique des mouvemens villageois, qui, inspirés par le son d'instrumens agrestes et animés par l'entourage et la vivacité de leurs compagnons chéris ou de leurs maîtresses adorées, donnent tout essor à leur âme, sans la moindre contrainte, et s'abandonnent entièrement aux plaisirs de la danse. L'élève qui veut exceller dans ces imitations doit étudier la nature et les peintres qui ont le mieux transporté sur la toile ces intéressantes images.

Tous les danseurs du genre comique doivent étudier des pas de caractère, et imiter chaque espèce de danse particulière à tel ou tel pays, en donnant à leurs attitudes et à leurs mouvemens le vrai type national de la danse qu'ils exécutent. La correction que les artistes demi-caractère doivent posséder n'est pas si rigoureuse que celle que l'on exige des danseurs du genre comique ou pastoral.

Les danses suivantes sont les danses de carac-

tère les plus usitées : la *provençale*, le *boléro*, la *tarantella*, la *russe*, l'*écossaise*, l'*allemande*, la *tyrolienne*, la *cosaque*, la *fourlane*, etc. Le pas *chinois*, le pas de *sabotier*, l'*anglaise*, les pas de caractère, etc., appartiennent au genre comique le plus bas.

Genre sérieux, *fig.* 57, *Pl.* III.

Demi-caractère, *fig.* 58, *Pl.* III.

Genre comique, *fig.* 59, *Pl.* III.

Exemple de composition de groupes, attitudes de grâce, et tableaux principaux des bacchanales, *fig.* 60 et 61, *Pl.* III.

N. B. On a donné, à la fin de ce Traité, l'explication des planches, suivant leurs numéros d'ordre.

CHAPITRE IX.

LE MAÎTRE.

Nouveau mode d'instruction.

Un danseur, après avoir été élevé dans les meilleures écoles, ne doit s'en rapporter qu'à son exécution pour obtenir le premier rang, et celui qui ne connaît que la théorie de l'art, ne peut jamais être un bon guide. Un artiste doit être au premier rang des danseurs exécutans, avant de prétendre au titre de maître (13); autrement il ne peut qu'enseigner d'une manière vulgaire; ses leçons n'auront rien de positif et manqueront toujours de force et de rectitude. Incapable d'inculquer les vrais principes d'une bonne exécution, il ne donne à son élève aucun moyen de

succès et de distinction. Un danseur, sortant des mains inhabiles d'un tel maître, ne peut rien faire de bien, puisqu'il n'a pas sucé les vrais principes de l'art, et son exécution restera toujours froide, inexpressive et dépourvue de grâces. Il ne montre au spectateur qu'une peinture dessinée d'une manière incorrecte, d'un faible coloris, sans aucunes nuances de lumière, d'ombres, de plans, et complétement dépourvu d'effets; et s'il ne possède ces qualités de dessin et de coloris, non moins essentielles au danseur qu'au peintre, c'est en vain qu'il espère plaire au spectateur ou l'intéresser.

J'ai vu d'ailleurs des exemples de danseurs élevés à une bonne école, qui, n'étant pas capables, par quelque circonstance particulière, d'atteindre la prééminence au théâtre, se sont mis à enseigner et ont formé d'excellens danseurs. Mais le nombre de ces professeurs est bien faible en comparaison de ceux qui ne s'étant pas distingués par leur exécution, sont incapables de former un danseur fini.

Un maître, auquel beaucoup d'expérience et une longue pratique ont donné des vues plus élevées que celles du vulgaire, doit toujours, avant de commencer un élève, examiner si sa conformation est susceptible des attitudes et des mouvemens de la danse; et, dans le cas où l'élève doit prendre de la croissance, s'il possède un port élégant, un maintien gracieux, et une grande flexibilité des membres, car sans ces dons naturels et ces dispositions à faire de rapides progrès dans ses études, l'élève ne pourra jamais non plus acquérir de réputation.

Se adeguata
Non avrà la figura, non imprenda

Un' arte si gentile e delicata.
(Riccoboni.)

Un acteur fameux avait coutume de dire qu'il était impossible d'exceller au théâtre, sans l'aide de la nature. Ces mots, que l'expérience elle-même a dictés, sont d'une vérité parfaite.

L'âge de huit ans est le meilleur pour commencer les élémens de la danse; le jeune élève est en état de bien comprendre sur-le-champ les démonstrations du maître, qui, parfaitement capable de juger les forces de l'élève, l'instruit de la manière la plus avantageuse.

Dès que le maître a préparé l'élève par les premiers exercices, il doit le faire étudier sa leçon (14); il le perfectionne ainsi dans les *temps d'école*, sur les pas principaux de la danse, avant de passer outre, et de lui donner le genre d'exécution qui convient le mieux à son sexe, à ses dispositions et à sa conformation.

Les hommes doivent danser d'une manière différente des femmes; les temps de vigueur, et l'exécution mâle et énergique des premiers seraient d'un effet désagréable chez les dernières, qui doivent se distinguer et nous récréer par des pas brillans et par des mouvemens gracieux, par des terre-à-terre élégans et par un abandon décent et voluptueux à la fois dans toutes leurs attitudes. (15)

Hommes ou femmes, dès que le taille est élevée, le maître doit les consacrer à la danse la plus sérieuse et la plus noble; si la taille est moyenne et les formes sveltes et délicates, ce sont des sujets pour le demi-caractère ou genre mixte; si la taille est au-dessous de la moyenne, la conformation vigoureuse, les muscles épais,

ce sont des élèves pour le genre comique et les pas de caractère. Le maître devrait finir toutes les instructions par inculquer dans l'âme de ses élèves le désir de se bien pénétrer de l'esprit véritable et des charmes de l'art ; il faut qu'il marque soigneusement la différence entre chaque espèce de danse, qu'il fixe avec précision chaque exécution, et enfin qu'il familiarise l'élève avec chaque genre de danse et avec le costume qui appartient à chacun d'eux.

Si l'élève est doué du génie de la composition et d'une imagination créatrice, le maître habile dans son art le laissera exercer ses forces dans l'invention et la combinaison des pas, et lui fera connaître les plus beaux dessins de la chorégraphie.

A l'âge de vingt-trois ou vingt-quatre ans, un danseur doit avoir acquis tout le mécanisme de son art et posséder l'exécution la plus brillante qu'il soit possible d'atteindre. Dans la danse, le talent ne s'estime pas par le nombre des années qu'on a mis à la pratiquer, et cependant un artiste ne devient pas un danseur du dernier rang parce qu'il avance en âge. A quarante ans, un danseur, s'il est d'une bonne école, et s'il a été soigneux de se maintenir, par une pratique constante, à la hauteur où il s'est élevé, peut encore être un artiste du premier ordre ; nous en avons plus d'un exemple.

Nouveau mode d'instruction.

Afin de ne rien omettre de ce qui peut contribuer à former un bon danseur, j'ai ajouté aux règles contenues dans cette partie, des planches dessinées d'après nature, et qui représentent les positions du corps, des bras et des jambes, les

différentes poses, attitudes et arabesques. Les élèves, ayant ces exemples sous les yeux, comprendront sans peine les principes théoriques que j'expose. Le poète de Tibur observe judicieusement que l'on comprend mieux ce qu'on voit que ce qu'on entend :

> Segnius irritant animos demissa per aurem
> Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus.

Et afin que l'exécution des figures fût correcte, jai marqué, dessus, les positions principales, ce qui peut donner à l'élève une idée exacte de la pose qu'il doit avoir dans les différentes attitudes de la danse, et il ne lui restera plus qu'à bien étudier ces lignes géométriques en donnant une stricte attention à leur diversité. Dès qu'ils se seront rendus familier ce travail, que je me hasarde à appeler mathématique à raison de sa précision, ils seront sûrs de se placer convenablement, en montrant qu'ils ont été bien enseignés, et qu'ils ont acquis un goût délicat. J'ai préféré cette méthode nouvelle, qui sans doute est plus sûre et plus efficace qu'une description longue et pénible des mouvemens de la danse qui souvent expose l'élève à des méprises.

Si j'avais à former une école de danse, je mettrais de suite en pratique, parmi mes élèves, la méthode suivante, qui j'en ai la conviction, serait très utile, et que tous les maîtres peuvent adopter même sans aucune connaissance du dessin. Je composerais une espèce d'alphabet de lignes directes, comprenant toutes les positions des membres en dansant, et je donnerais même à ces lignes et à leurs combinaisons les noms qu'elles ont en géométrie; c'est-à-dire, perpendiculaires, horizontales, obliques, angles droits,

aigus, obtus, etc., langage que je regarde comme indispensable dans nos leçons. Ces lignes et figures, dessinées sur une grande échelle et exposées à la vue de nombreux écoliers, seraient de suite comprises et imitées par eux, sans que le maître eût besoin pour chacun d'une fastidieuse démonstration. Les plus studieux prendraient copie de ces figures sur une petite échelle, et, en les emportant chez eux, pourraient les étudier de la même manière qu'un enfant étudie en l'absence de son maître les lettres de son alphabet. Que le lecteur compare les deux traits suivans avec les *fig.* 25 et 27, *Pl.* I, et il aura une idée claire de ce nouveau système.

Fig. 25, *Pl.* I.

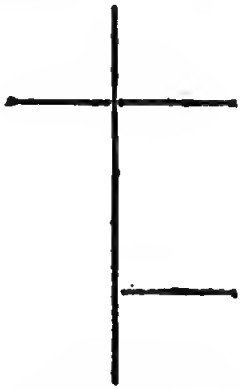
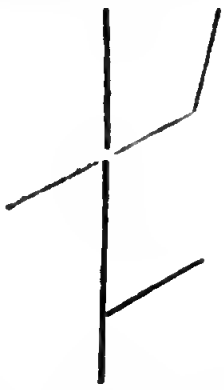


Fig. 27, *Pl.* I.



Il est nécessaire que l'élève étudie ces lignes géométriques et celles qui en dérivent. En se soumettant à cette tâche, que je hasarde d'appeler mathématique, parce qu'elle exige du travail, l'élève est certain de se diriger correctement lui-même, et de montrer qu'il a reçu des notions de bon goût dans l'école où il a étudié

Un maître ne peut trop fortement recommander à ses écoliers d'avoir sans cesse devant les yeux les beaux modèles de peinture et de sculpture des grands maîtres; ces chefs-d'œuvre de

l'antiquité qui ont échappé à la destruction des siècles, ces exemples entraînans du *beau idéal* dans les beaux-arts, contribueront beaucoup à leur former le goût. Un danseur qui ne sait pas comment se développer, se dessiner lui-même, qui manque de grâces, qui est dépourvu de goût, ne peut jamais faire le moindre plaisir à un connaisseur, ni même à un spectateur instruit.

Composition des pas.

Je terminerai par quelques avis qui ne seront peut-être pas inutiles aux jeunes artistes qui, ayant réussi à triompher des premières difficultés de leur art, désirent s'adonner à la composition des pas.

Pourquoi ne suivraient-ils pas l'exemple de Dupré, afin de hâter leurs progrès dans cette branche d'études ? Ce célèbre danseur avait l'habitude de danser impromptu sur des airs familiers ; il se rendait ainsi plus habile à créer sur-le-champ des pas et des enchaînemens, et il habituait ainsi son oreille à saisir avec la plus grande rapidité la mesure et le rhythme de la musique.

Cet exercice serait extrêmement utile pour développer le génie d'un jeune danseur. Ses premiers essais seraient probablement incorrects, et même quelquefois peu gracieux, mais dès qu'il aurait une fois le fondement de ses pas, si je puis m'exprimer ainsi, il pourrait ensuite les corriger et y faire tous les changemens convenables jusqu'à la perfection. J'ai souvent mis en pratique ces improvisations, et j'ai quelquefois eu le bonheur de produire ainsi quelque chose de passable : cet exercice m'a servi fréquemment à composer avec facilité des pas que j'avais à

exécuter en public, et surtout quand j'avais peu de temps pour en soigner la combinaison. M. Gardel, parlant une fois de nos anciens danseurs, citait avec approbation la méthode de Dupré, qui, en même temps qu'elle le rendait un excellent danseur, donnait l'essort à son génie. Cette remarque me frappa, et je me mis sur-le-champ à imiter cet artiste distingué. Je fis mes premiers essais sous les yeux de mon père; pendant qu'il improvisait sur le piano, je tâchai de suivre ses intentions musicales, et de former des pas de deux, de trois, que j'exécutai ensuite dans les opéras d'Omphale, d'Achille, Dibutade, etc. : ces essais furent assez heureux pour avoir l'approbation générale du public.

APPENDIX.

PREMIERS EXERCICES.

Premières positions.

En première position, les jambes sont très étendues, les deux talons rapprochés l'un contre l'autre, les pieds complétement en dehors, en ligne droite. (Voyez *fig.* 1, *Pl.* I, et *fig.* 74, *Pl.* IV.)

En seconde, les jambes sont plus écartées, mais seulement de la longueur du pied. (Voyez *fig.* 7, *Pl.* I, et *fig.* 75, *Pl.* IV.)

En troisième, les pieds sont demi croisés et rapprochés l'un de l'autre. (Voyez *fig.* 3, *Pl.* I, et *fig.* 76, *Pl.* IV.)

En quatrième, les pieds sont placés comme en troisième, avec cette seule différence qu'ils se croisent sans se toucher. (Voyez *fig.* 6, *Pl.* I, et *fig.* 77, *Pl.* IV.)

En cinquième, les pieds se croisent entièrement l'un l'autre, de la pointe au talon. (Voyez *fig.* 4, *Pl.* I, et *fig.* 78, *Pl.* IV.)

Dans toutes ces positions les genoux doivent être tendus, sans élever les talons de terre; mais pour donner de la flexibilité et de la force aux coudes-pieds, il faut souvent exécuter les positions sur les pointes. (Voyez *fig.* 5 et 8, *Pl.* I, et *fig.* 82, *Pl.* IV.)

Battemens.

Le battement consiste dans le mouvement de la jambe qui est en l'air pendant que l'autre jambe supporte le corps. Il y a trois espèces de battemens, savoir: les *grands battemens*, les *petits battemens* et les *battemens sur le coude-pied.*

Les premiers se font en détachant une jambe de l'autre, et l'élevant à la hauteur de la hanche dans toute son étendue. (Voyez *fig.* 10, *Pl.* I, où l'on indique au commençant la manière de se soutenir lui-même); après l'exécution du battement, les jambes se placent de nouveau en cinquième position. On les croise derrière ou devant. Les grands battemens forcent le danseur à tourner complétement ses jambes en dehors, et lui donnent beaucoup de facilité pour les mouvemens des cuisses, pour les hauts développemens et l'exécution des grands temps. Les grands battemens se font en avant et en arrière : quand on les fait en avant, la jambe doit être placée dans la position indiquée dans les *fig.* 16 et 17, *Pl.* I; quand on les fait en arrière, la position est celle de la *fig.* 18, même Planche.

Les petits battemens se font de la même manière; mais, au lieu d'élever la jambe en l'air, on la détache seulement un peu de l'autre jambe

sans que les pointes quittent la terre (voyez *fig.* 81, *Pl.* IV). Ces battemens rendent la jambe légère, parce que l'élève est obligé d'en redoubler les mouvemens.

Petits battemens sur le coude-pied.

C'est la hanche et le genou qui préparent ces mouvemens; la hanche guide la cuisse dans son ouverture, et le genou, par sa flexion, achève le battement en forçant la partie la plus basse de la jambe de croiser soit en avant, soit en arrière de la jambe qui reste à terre. Supposons que vous posiez sur le pied gauche, la jambe droite en seconde position et le pied droit touchant la terre au talon, croisez devant la gauche en pliant le genou et l'ouvrant de côté, pliez le genou de nouveau en croisant le pied en arrière, ouvrant aussi de côté, et ainsi de suite pour exécuter plusieurs de ses battemens l'un après l'autre; augmentez graduellement la rapidité des mouvemens jusqu'à ce qu'elle soit telle que l'œil ne puisse la suivre. Ces battemens sont d'un très joli effet et donnent beaucoup de brillant au mouvement des jambes. On doit aussi en exécuter beaucoup en laissant les deux jambes sur les pointes.

Ronds de jambe.

Pour commencer les ronds de jambe en dehors, prenez la position indiquée pour les petits battemens. Supposons que ce soit la jambe gauche qui pose à terre pendant que la droite, en seconde position, est préparée pour le mouvement, et faites-lui décrire un demi-cercle en arrière, ce qui porte les jambes à la première position, et continuez alors sur ce mouvement jusqu'à ce que le cercle soit complet, finissant

à la place d'où le pied est parti : c'est ce qu'on nomme techniquement un rond de jambe.

Les ronds de jambe en dedans se commencent à la même position; mais la jambe droite, au lieu de commencer le cercle en arrière, le commence en avant. Quand l'élève a exécuté les ronds de jambe sur terre, il doit s'exercer à les exécuter en l'air, en élevant la jambe de support sur la pointe du pied.

L'élève, dans les premiers exercices, doit poser ses mains sur un appui de manière à se tenir droit et à employer alternativement l'une et l'autre jambe. Quand il a acquis un peu de facilité, il n'a pas besoin de la main pour se soutenir, et il doit s'exercer alors à acquérir de l'aplomb et de l'équilibre, qualités essentielles à un bon danseur. Il acquerra également, par ce moyen, de la force et la facilité d'exécuter toute espèce de pas; il doit journellement répéter cet exercice pour s'y fortifier, car le talent le plus rare a lui-même besoin, pour atteindre la perfection, d'une application et d'une étude constante.

Temps.

On appelle temps un mouvement de jambe.

Pas.

Les pas sont les divers arrangemens des jambes qui se meuvent ou qui sautent en ligne droite ou en cercle. On appelle généralement *pas*, une combinaison de ces mouvemens arrangés sur un air; c'est ainsi que l'on dit : un tel a exécuté un beau pas sur telle *chaconne*, telle *gigue*, etc. Les pas sont souvent combinés pour deux ou trois personnes; pas de deux, de trois, de quatre, de cinq, etc.

Leçon.

La combinaison des exercices élémentaires et des principaux pas de la danse est ce qu'on appelle ordinairement *leçon.*

L'élève s'exerce d'abord à plier les genoux dans toutes les positions, à exécuter les grands et les petits battemens, les ronds de jambe sur terre et en l'air, les petits battemens sur le coude-pied, etc. Il passe ensuite aux temps de courante, simples et composés, aux coupés à la première, à la seconde, et composés, aux attitudes, aux grands ronds de jambe, temps de chaconne, grands fouettés de face et en tournant, le quart de tour, le pas de bourrée et les divers mouvemens des différentes sortes de pirouettes. Ces exercices tendent à former un bon danseur et à lui donner les moyens de réussir. La leçon se termine par l'exécution des pirouettes, des temps terre à terre et des temps de vigueur.

Mais, lorsque l'élève est capable d'exécuter tous les exercices de la leçon, il ne doit pas s'imaginer qu'il est arrivé au but où il tendait: pour devenir un danseur fini, il doit perdre cet air d'écolier qu'il a nécessairement contracté, et c'est par la hardiesse et l'aisance de son exécution qu'il montre enfin qu'il est maître en son art. Que toute son attention soit alors dirigée, s'il veut plaire aux spectateurs, sur l'élégance des positions, la grâce des mouvemens, l'expression animée de ses traits, et cet abandon aimable qui doit accompagner toute espèce de danse. Ces qualités constituent un veritable danseur parfait, et elles sont entraînantes pour le spectateur.

Démarche.

Une manière gracieuse de marcher sur le théâtre est d'une grande importance pour le danseur, quoique plusieurs artistes la négligent, soit dans les momens de repos, soit dans leur entrée en scène pour l'exécution d'un pas. Cette négligence est un grand défaut, d'abord parce qu'elle choque l'œil, et ensuite parce qu'elle ôte toute illusion pour l'exécution qui suit.

Une belle démarche est très utile, car c'est en elle que consiste la première qualité d'un bon danseur, un port gracieux. Que vos jambes soient bien étendues dans les mouvemens ou pas, vos cuisses parfaitement tournées en dehors, et tout le bas des jambes également tourné en dehors; que vos pas ne dépassent jamais la longueur d'un pied. Evitez la roideur des mouvemens, qui ne doivent être ni trop lents ni trop vifs, car ces extrêmes sont également déplaisans. Ne séparez pas de côté vos jambes l'une de l'autre; portez la tête haute et la ceinture assurée, ce qui donne au corps une élégante position; que la poitrine soit un peu en avant, les épaules effacées, et les bras tombant naturellement. (Voyez chapitre IV.)

FIN DE LA SECONDE PARTIE.

EXPLICATION

DES PLANCHES I, II, III.

Planche I.

Fig. 1. Première position, bras en seconde.
2. Position des poignets et des doigts.
3. Opposition, épaulement du corps; demi-bras en opposition, et jambes en troisième.
4. Bras étendus en opposition; jambes en cinquième.
5. Bras arrondis sur la tête, et jambes en cinquième sur les pointes.
6. Position du corps, demi-bras et jambes en quatrième (vue de côté).
7. Seconde position, pieds à terre, et position du demi-bras.
8. Seconde position sur les pointes.
9. Plié en seconde position.
10. Manière dont un danseur doit se soutenir dans la leçon, jambe en seconde.
11, 12, 13. Position défectueuse des bras.
14. Défauts physiques de construction d'un danseur arqué.
15. Défauts physiques de construction d'un danseur clos.
16. Quatrième position en avant et en l'air; bras en seconde position (vue de côté).
17. Même position sur les pointes, bras en opposition (vue de face).
18. Quatrième position, jambes en l'air en arrière (vue de côté).
19. Pose, préparation et terminaison des temps et pas.

Fig. 20, 21, 22 et 23. Poses, préparations et terminaisons des temps et pas.
24. Pose de la main et du bras en certaines positions.
25. Seconde position en l'air sur les pointes.
26, 27 et 28. Différentes attitudes dérivées de la seconde et de la quatrième position.
29 et 30. Diverses attitudes dérivées de la quatrième position.
31. Position du danseur en commençant une pirouette en dehors.
32. Position d'une danseuse en commençant une pirouette en dedans; arabesque sur les deux pieds.

PLANCHE II.

33. Attitude.
34. Attitude, vue de côté.
35 et 36. Diverses manières de se placer en attitude.
37. Mercure de J. Bologne.
38 et 39. Dérivés de cette attitude.
40. Position de pirouette sur le coude-pied.
41, 42, 43 et 44. Arabesques.
45 et 46. Arabesques.
47 et 48. Arabesques en arrière.
49, 50 et 51. Arabesques.
52. Position d'une danseuse dans le mouvement d'élévation et d'entrechats : élévation de deux pieds en hauteur.
53, 54, 55 et 56. Attitudes de danse dans les pas d'élévation et dans les entrechats.

PLANCHE III.

57 à 61. Poses de danseurs et de danseuses convenables aux trois genres de danse :
57. Danse sérieuse, héroïque;
58. Demi-caractère;
59. Comique.

Fig. 57 à 61. Attitudes de genre, groupe, modifications, épaulement d'attitudes dans les groupes; costumes les plus convenables aux danseurs :

57. Grec;
58. Troubadour espagnol;
59. Villageois;
60 et 61. Groupes de bacchanales composés par l'auteur.

NOTES

DE LA SECONDE PARTIE.

Note (1), Page 53.

Cette seconde partie, commencée à Paris, fut complétée et publiée en anglais, à Milan, dans le mois d'avril 1820; elle avait pour titre : *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse, contenant toutes les découvertes et tous les principes généraux et particuliers qui doivent guider un danseur.* Deux traductions de cet ouvrage furent faites en italien : l'une par M. Grini, et l'autre par le chevalier Valmarana.

L'édition française est dédiée à feu M. F. A. Blasis, membre du Conservatoire de Naples et directeur de la section philarmonique du Muséum d'instruction publique à Bordeaux.

La première partie, *Origine et progrès de la Danse*, édition anglaise, fut aussi traduite en italien par M. Velli, et placée, ainsi que le traité ci-dessus, dans la galerie des artistes célèbres (*galleria degli art. celebri*).

Note (2), Page 56.

L'Apollon du Belvéder, le Laocoon, la Vénus de Médicis, le Mercure vulgairement nommé *Antinoüs*, et quelques autres chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, sont des modèles de perfection, tant sous le rapport des proportions que sous celui du naturel de l'expression :

Spesso vinta da lor cedè natura.

Métastase.)

NOTE (3), PAGE 56.

Voyez l'appendice à la fin du chapitre IX.

NOTE (4), PAGE 57.

En terminant un long et savant entretien que j'eus une fois avec M. Gardel, ce célèbre artiste me dit que, pour juger le mérite d'un danseur, il faut le saisir quand il se place en attitude, ou dans le moment de son élévation quand il exécute quelque mouvement difficile. Si, dans sa pose et son exécution, il emploie les principes véritables de l'art; si son corps, ses bras et ses jambes sont dans une harmonie parfaite; si, enfin, toute sa personne est digne d'attirer l'attention du peintre, c'est un danseur parfait, et qui mérite la palme. M. Gardel prouve, par cette observation, combien sont profondes ses connaissances dans l'art de la danse, et combien il est difficile d'atteindre la perfection dans cet art. Chaque artiste ne peut pas dire, avec une égale confiance : *Anch' io son pittore.*

NOTE (5), PAGE 57.

Voyez chapitre V.

NOTE (6), PAGE 57.

Trattato della Pittura. C'est peut-être le meilleur ouvrage que l'on possède sur cet art sublime; son auteur, Léonard de Vinci, était un de ces êtres privilégiés à qui la nature a départi tous ses dons. Il était musicien, poète, mécanicien, géomètre, architecte, excellent modeleur, et l'un des plus grands peintres qu'ait produits l'Italie : son tableau de la Cène est regardé comme un chef-d'œuvre.

NOTE (7), PAGE 58.

Tous les fragmens marqués de guillemets, et sans noms d'auteur, sont extraits de l'*Encyclopédie française;* l'article qui les a fournis est le seul, dans

l'ouvrage, qui traite de la danse d'une manière utile pour les danseurs actuels. Les observations concernant le mécanisme de certaines branches de l'art, et spécialement celles qui ont rapport à la conformation des individus, sont pleines de sens et de raison.

Note (8), Page 63.

La cadence * est ce mouvement qui donne au danseur la notion de la mesure, dans une bonne musique, de manière qu'il la marque sans y songer, et par une espèce d'instinct.

La cadence est surtout nécessaire dans les airs de danse. On dit communément « que le menuet a une bonne cadence, et que la *chaconne* n'en a pas. » La cadence, d'ailleurs, dénote l'accord des pas du danseur avec les temps de la musique d'accompagnement; mais il faut observer que la cadence n'est pas toujours marquée précisément ainsi que le temps est battu. Le maître de musique bat le temps du menuet en frappant au commencement de chaque mesure; le maître de danse bat seulement au commencement de chaque changement de mesure, ainsi que ce temps est nécessaire pour exécuter les quatre pas du menuet. (J.-J. Rousseau, *Dict. mus.*)

Ceci s'applique seulement aux menuets.

Note (9), Page 63.

Le rhythme, dans son acception générale, marque les proportions des différentes parties d'un ensemble; c'est, en musique, cette différence de mouvement qui résulte de la lenteur ou de la vivacité des temps, et de la longueur ou de la brièveté de la mesure. C'est la définition qu'en donne Platon. (J.-J. Rousseau, *Dict. mus.*)

Le rhythme est un mot grec qui signifie *nombre*,

---

* On nomme aussi cadence cette modulation de la voix que les Italiens appellent *trillo*. Les terminaisons des phrases musicales se nomment aussi cadences.

lequel nombre s'applique à énumérer et à mesurer des distances égales et inégales.

Le rhythme sert à mieux faire sentir la composition musicale; car la combinaison variée et infinie de mesures que la musique emprunte librement du rhythme constitue la différence d'un air à un autre air, et cette différence aussi qui subsiste entre l'intention, les pensées et les idées sur le même sujet. C'est ce qui a fait dire à Virgile qu'il pourrait se rappeler un air si les paroles étaient présentes à sa pensée. A l'aide du nombre ou du rhythme (qui est réglé par un temps mesuré), les danseurs peuvent, sans aucun autre accompagnement de mélodie ou d'harmonie, de voix ou d'instrument, exécuter leur partie; c'est dans ce sens qu'Ovide donne aux bras des danseurs l'épithète de *nombreux*, au lieu d'*harmonieux :*

« Ce danseur, charmant dans ses gestes, meut agréablement ses *bras nombreux*, et incline gracieusement ou tourne avec élégance son beau corps. » (Métastase.)

Note (10), Page 71.

Les statuaires, les peintres et les antiquaires donnent le nom de *torse* à la partie supérieure du corps; mais nous sommes ici obligé d'employer les termes qui sont en usage dans les écoles de danse.

Note (11), Page 77.

Il serait mieux de dire le point de jonction de l'*humérus* au *radius;* mais nos élèves comprendront mieux le mot *saignée*.

Note (12), Page 97.

Je ne puis m'empêcher de payer ici un juste tribut à ce grand sculpteur, le Praxitèles et peut-être le Phidias de notre âge; ses talens l'ont placé sur la ligne des Michel-Ange, Fiamingo, Algardi et autres sublimes génies à qui l'Italie peut se vanter d'avoir donné le jour. Canova seul tient le sceptre de la

sculpture moderne *; ses œuvres nombreuses, répandues dans toute l'Europe, sont bien connues par cette pureté de contour, cette expression exquise, cette simplicité enchanteresse, cette grâce et cette rare suavité qui ont été tant admirées et louées par tous ceux qui ont eu le bonheur de voir ses statues d'Hébé, Magdelaine, Pâris, Vénus, Cupidon et Psyché, Dédale, le Danseur, la Muse, etc.

Il ne manque rien à ces charmantes sculptures :

> Ni le mélange exquis des plus aimables choses,
> Ni ce charme secret dont l'œil est enchanté,
> Ni la grâce, plus belle encor que la beauté.
>
> (LAFONTAINE.)

Que le spectateur, après avoir été charmé de l'aisance, de la pureté, de la délicatesse et de la légèreté qui règnent si évidemment dans ces délicieuses statues, contemple le sublime que cet immortel sculpteur a déployé dans *Hercule immolant Lychas*, *Thésée vainqueur des Centaures*, et dans plusieurs autres productions de la même énergie. La statue de madame Lætitia est remarquable par cette noble simplicité qui distingue le ciseau grec.

NOTE (13), PAGE 99.

J'en ai eu moi-même une preuve convaincante. Ayant reçu les premières leçons de la danse et étudié quelque temps à l'école d'un *coryphée*, mes parens, pensant que j'avais quelques dispostions naturelles pour cet art, et désirant accélérer mes progrès, me remirent entre les mains de M. Dutarque, maître de ballets; je n'eus pas plus tôt commencé mes études sous la direction de cet artiste, qui s'était formé dans les meilleures écoles et distingué lui-même comme danseur du premier rang, que je fus obligé d'apprendre de nouveau, et d'oublier tout ce que

* Cet artiste vivait encore lorsque mon premier ouvrage parut.

j'avais appris. Je trouvai chez lui un mode différent de démonstration, et l'art de la danse m'apparut sous un jour nouveau ; je découvris dans le culte de Terpsichore un charme séducteur, accompagné, il est vrai, de difficultés renaissantes, mais qui s'aplanissaient par la manière dont on m'instruisait, et qui m'encourageaient à redoubler d'ardeur en me donnant l'espoir que mes efforts ne tarderaient pas à être couronnés de succès. Quelques voyages que je fis ensuite dans de grandes villes, telles que Bordeaux*, Marseille, etc., me donnèrent quelques connaissances plus étendues de ma profession ; ce fut à l'Opéra de Paris que je vis d'abord à quel degré de perfection l'art de la danse était porté**. M. Gardel, le premier des *orchésographes* modernes, me fit voir dans ses productions toutes les beautés de l'art. Encouragé et assisté par lui, ce fut alors que je dansai à l'Académie Royale de Musique.

---

* Bordeaux est, après Paris, la première ville de France pour l'exécution des grands ballets. Son superbe théâtre a toujours possédé de bons compositeurs, et même a donné à l'Opéra de Paris une foule de danseurs excellens. Dans ces dernières années, ce théâtre a produit trois ou quatre danseurs qui ont tenu et tiennent encore le premier rang à l'Académie Royale de Musique.

On a dit dans un journal, en parlant de mes débuts à l'Opéra : « Le théâtre de Bordeaux semble destiné à fournir nos théâtres de danseurs. »

Un journal de province disait dans le même temps : « Notre grand théâtre de Bordeaux paraît être dorénavant le dernier pas pour monter à l'Olympe (Opéra) ». Je relate ceci en l'honneur du théâtre de Bordeaux, qui renferme encore un grand nombre de danseurs du premier mérite, sous la direction de M. Blache, un de nos meilleurs maîtres de ballets.

** Il est indispensable pour un jeune danseur d'étudier quelque temps à Paris ; c'est là seulement, si toutefois il en est capable, qu'il peut se perfectionner.

NOTE (14), PAGE 101.

Voyez l'appendice.

NOTE (15), PAGE 101.

J'ai connu, à Paris, un maître de grande réputation, qui a le défaut d'apprendre à danser de la même manière aux hommes et aux femmes; ce qui donne à ses élèves un certain air d'affectation peu agréable aux yeux d'un homme de goût.

FIN DES NOTES DE LA SECONDE PARTIE.

TROISIÈME PARTIE.

DE LA PANTOMIME, ET DES ÉTUDES NÉCESSAIRES POUR UN ACTEUR EN PANTOMIME.

....Atto degli occhi e delle membra.
(Le Tasse.)

Art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux.
(Brébœuf.)

Ayant souvent refléchi sur les ballets et sur la méthode ordinaire de les composer, il m'est souvent venu à l'idée qu'on pourrait en ôter les principaux défauts, et qu'en y ajoutant de la pantomime, et en améliorant la danse, on pourrait les porter presque à la perfection.

La pantomime est, sans contredit, l'âme et le soutien du ballet. L'art des gestes possède le pouvoir d'exciter un intérêt inconnu à la plupart des artistes; et c'est au peu d'attention qu'on fait à cet art, et au manque de connaissances des compositeurs, qu'il faut attribuer les imperfections qu'on voit dans la plus grande partie de ces pièces, appelées improprement *ballets*, et qui cependant ne se jouent qu'aux théâtres du premier rang.

Le geste est le premier langage que la nature ait enseigné à l'homme. Les enfans et les sauvages s'en servent pour exprimer leurs besoins. C'est un moyen de communiquer les idées et les sentimens de ceux qui parlent différentes lan-

gues, et c'est, enfin, une ressource pour les malheureux qui sont privés des facultés d'entendre et de parler. Que de motifs pour exciter l'intérêt en faveur de cet art imitatif et de son culte ! « La pantomime, dit un grand maître des beaux-arts, exprime avec rapidité les mouvemens de l'âme ; c'est le langage de toutes les nations, de tous les siècles et de toutes les occasions ; elle dépeint plus parfaitement que le discours même un chagrin extrême ou une joie excessive. » L'âme ardente de Diderot savait apprécier cette expression naturelle, et il lui donne tous les éloges qui lui sont dus.

Les beaux vers suivans donneront peut-être une idée convenable de l'importance de notre sujet :

Negli occhi, ove il sembiante, più si ficca.
(DANTE.)

E ciò che lingua esprimer ben non puote,
Muta eloquenza ne' suói gesti espresse.
(LE TASSE.)

« Les mots, quand le poète veut captiver notre âme, ne sont qu'un remplissage ennuyeux. Quand la passion se montre, l'éloquence ne vaut rien ; les gestes et les regards expliquent mieux l'action. » (YOUNG, *Prologue de Busiris.*)

« Ses expressions rudes et son air peu savant, dépassant les bornes du langage, déploieront la forme de la beauté souriant à son cœur. Quelle amabilité ! quel ascendant. »
(AKENSIDE.)

Indépendamment des gestes naturels, on sait que le langage figuré et symbolique des mouvemens, composé de signes réglés ou de signes

d'intelligence, est quelquefois plus frappant que le langage lent et systématique des mots. Il doit son origine à la pantomime. Les nations orientales l'ont adopté, et y sont très attachées. Leur imagination se trouve bien de cette manière de s'exprimer, c'est-à-dire par une image des choses, et de là vient aussi leur amour pour un style pittoresque. C'est par des réflexions semblables, qui parlent beaucoup en faveur de la pantomime, que j'ai étudié la science de composer des ballets, et d'établir des règles plus précises et plus exactes pour leur conduite, consultant sur ce sujet les règles de l'art et du goût. «L'art fournit les règles, et le goût les exceptions; le goût nous découvre quand l'art doit prévaloir, et quand il doit se soumettre. » MONTESQUIEU.

L'homme a trois moyens d'exprimer ses idées et ses sentimens : par le discours, par le ton de voix, et par les gestes. Par les gestes, nous comprenons les mouvemens extérieurs et les attitudes du corps qui se rapportent aux opérations intérieures de l'âme. *Gestus*, dit Cicéron, *est conformata quædam et figura totius oris et corporis.*

Je nomme d'abord le discours, parce que nous nous en servons plutôt que des deux autres, qui cependant possèdent plusieurs avantages sur le premier. Notre ton de voix et nos gestes sont d'un usage plus naturel et plus extensif, car c'est par eux que nous suppléons à ce qui manque à la parole. Par les gestes, nous présentons aux yeux ce que nous ne pouvons exprimer aux oreilles; c'est un interprète universel qui nous suit aux extrémités même du globe, et nous fait comprendre par les hordes les moins civilisées. Les animaux même les com-

prennent. Le discours est le langage de la raison; il doit convaincre nos âmes. Le ton et les gestes forment un discours sentimental qui émeut le cœur. Le discours ne peut qu'exprimer nos passions en réfléchissant sur leurs idées relatives. La voix et les gestes les expliquent à ceux à qui nous nous adressons d'une manière directe et immédiate. Enfin, le discours, ou plutôt les mots qui le composent, sont une institution artificielle, formée et convenue chez les hommes, pour communiquer plus distinctement leurs idées, pendant que les gestes et le ton de voix sont, je peux le dire, le dictionnaire de la simple nature; ils sont un langage inné dans l'homme, et servent à montrer tout ce qui concerne nos besoins et la conservation de notre existence: c'est pourquoi ils sont rapides, expressifs et énergiques. Un tel langage, dont les termes sont plutôt ceux de la nature que de l'art, peut servir de source à un art dont l'objet est d'exprimer les plus profondes sensations de l'âme! Le Batteux. Ces mots parlent suffisamment en faveur de la pantomime, et peuvent servir d'introduction aux leçons de l'acteur.

Les gestes sont de deux espèces, la *naturelle* et l'*artificielle*. Les premiers sont dans notre nature, nous sommes nés avec eux, ce sont les signes extérieurs de tout ce qui se passe en nous. Les derniers viennent de l'art, ils expriment par imitation tous les objets qui sont indépendans de nous-mêmes. Les gestes *naturels* sont les signes physiques de nos sentimens; les gestes *artificiels* sont les emblèmes de tout ce qui est en dehors du monde moral. Ceux de la première espèce montrent les émotions de l'amour, de la mélancolie, de la colère, de la haine, de la joie,

de la crainte, du plaisir, du désespoir, etc., et ce qu'on peut appeler les effets mécaniques de notre intelligence sur notre physique. Les derniers représentent des objets, comme un vieillard, un guerrier, un enfant, un temple, un vaisseau, des armes, des robes, etc.; ils peuvent aussi décrire un orage, un édifice écroulé, un combat, la mort, etc. Il y a une autre classe de gestes, appelés en pantomime *gestes de convention*, qui servent souvent à jeter de la lumière sur quelques parties obscures de son exécution. Ces *gestes de convention*, que l'art a créés, et que l'usage a établis, peignent les choses que nous ne pouvons parfaitement comprendre qu'à l'aide de notre imagination et de tous les événemens dont l'étendue et la multiplicité ne peuvent se représenter par une seule personne. Tels sont, par exemple, une fête, un mariage, un couronnement, l'imitation d'un père, d'un époux, d'un fils, du pouvoir, de l'esclavage, de la révolte, etc. On ne peut comprendre ceci que par des *gestes de convention*. Le spectateur en apprend bientôt la signification; de plus, ils ont quelque analogie avec les choses qu'ils représentent, ce qui les rend assez intelligibles; ils sont enfin une espèce de signes symboliques. Par ce que nous savons des anciens pantomimes, il semble évident qu'ils avaient un grand nombre de gestes d'art et de *convention*, puisqu'on dit qu'ils pouvaient exprimer les temps passés et futurs, et même les idées abstraites.

Un ancien écrivain (1) parle d'un combat entre Roscius et Cicéron, dans lequel ils devaient exprimer la même chose, l'orateur par son discours, l'acteur par ses gestes. Il ne paraît pas que Roscius ait remporté la victoire sur son rival;

mais il ne faut pas le considérer comme vaincu, car Cicéron conçut une si haute opinion de cet art, par ce combat, qu'il écrivit un ouvrage sur les gestes, dans lequel il les plaçait au niveau de l'éloquence même. On ne peut avancer une plus forte preuve de la perfection théâtrale des anciens mimes.

Chez les anciens, on donnait le nom de *mimes* aux dialogues qui représentaient leurs coutumes et leur morale; ces dialogues étaient joués par des hommes, et quand il le fallait, par des femmes. Les meilleures compositions de cette espèce sont celles de Sophron, qui vivait avant Platon, ceux de Xénarchus et de Publius Sirus, Romain. Laberius, Philistion, Lentulus et Marulus brillèrent aussi dans ce genre de comédie, qui était très semblable aux *atellanes*, représentées d'abord à Averso. Ces auteurs s'appelaient *mimographes*, des mots grecs *mimos*, imitateur, et *grapho*, j'écris. Le nom de *mime* fut ensuite donné aux acteurs qui imitaient par leurs gestes ce que disaient les *histriones*, ou comédiens et chanteurs, ou déclamateurs dans la comédie et la tragédie *. Les acteurs, dans la suite, s'abandonnant aux niaiseries, au galimatias et à l'indécence, furent regardés comme des bouffons et des jongleurs. Les hommes étaient traités avec le plus grand mépris (2), et les femmes regardées comme des concubines et des prostituées.

Quelque temps après, deux acteurs célèbres, sous le règne d'Auguste, donnèrent à l'art mimique une ère nouvelle, et l'amenèrent à une

* Anciennement la déclamation était une espèce de récitatif.

grande perfection et à beaucoup de distinction : ce fut sous ces mains habiles qu'il acquit une splendeur et une importance inconnues même aux âges brillans de la Grèce. Leur dextérité à représenter le sentiment par les gestes devint enfin étonnante (3).

Les Romains donnaient le nom de *pantomimes* (du grec *panthos*, tout, et *mimèomai*, contrefaire) aux acteurs qui exprimaient toutes les espèces de choses au moyen de gestes. Les arts de la pantomime et de la danse furent ensuite appelés *saltatio;* on se servit aussi du mot *tripudium* pour signifier la danse. Les Grecs les appelaient, quand ils étaient réunis, *orchestica* (4).

Lucien, dans son célèbre dialogue sur la danse, éleva cet art à beaucoup de dignité, en la présentant sous son véritable point de vue ; il montra son utilité, les avantages qu'elle présente, ainsi que tous ses charmes, et confirma le jugement de ceux qui la mettaient au niveau de la comédie et de la tragédie.

Scipion Maffei avait tort de penser que Lucien ne faisait que railler, suivant sa méthode ordinaire, lorsque, dans son ouvrage, il donnait certaine importance à la danse, et beaucoup de valeur au talent de l'acteur. On ne peut suspecter le motif qui le poussa à écrire sur les pantomimes ; ses idées se suivent, il ne se contredit nulle part ; de plus, ce n'est pas le seul auteur qui parle avec enthousiasme de ces anciens spectacles. L'illustre Véronèse, il faut l'avouer, ne paraît pas avoir pensé de même à ce sujet, mais il n'est pas moins vrai que les ballets étaient, à cette époque, loin du degré de perfection où ils arrivèrent ensuite en France, puis en

Italie. Ce qu'on dit des anciens nous surprend ; mais nous avons découvert plusieurs choses qui les étonneraient.

Ne demandons que ce qui est raisonnable et naturel, pour rendre une pantomime vraiment intéressante et agréable ; n'allons pas plus loin : si nous dépassons les bornes que l'art et le bon sens ont élevées, nos efforts seront infructueux. Les mouvemens extérieurs du corps s'effectuent par l'influence des opérations intérieures de l'âme.

Tous les gestes qui indiquent clairement et positivement les objets auxquels ils se rapportent ne peuvent manquer d'être applaudis au théâtre; fuyez donc ceux qui sont ignobles et bas, copiez les meilleurs modèles, et même améliorez-les, s'il est possible.

M. Gioia, parmi d'autres philosophes, observe : *I sentimenti da communicarsi o riguardan oggetti esterni presenti o lontani*, etc. (5). L'acteur montre avec ses mains chaque partie de son corps, ainsi que les objets éloignés en les étendant vers ceux-ci ; ses yeux doivent accompagner chaque mouvement, et, en ajoutant à l'expression générale, servent à montrer plus clairement l'objet qui occupe sa pensée.

Les gestes *symboliques* et les gestes de *convention* et d'art, s'emploient pour signifier tout ce qu'on ne peut imiter ou contrefaire par des gestes *naturels ;* ils montrent à l'imagination du spectateur tout ce qu'il ne peut apercevoir sur le théâtre. En général, ils ressemblent autant que possible aux choses qu'ils doivent représenter, c'est leur principal objet.

Tâchez de vous faire comprendre en imitant la forme des objets que vous voulez représenter,

et quand cela n'est pas possible, montrez aussi clairement que vous pouvez leur usage, etc., afin que les spectateurs puissent concevoir ce que vous voulez dire sans ambiguité ; que toutes vos expressions soient précises et distinctes. Un des commentateurs de Lucien a dit que la pantomime est capable, par des gestes de *convention*, d'exprimer les temps passés et futurs, avec chaque mouvement abstrait qui ne se rapporte pas au moment actuel : c'est précisément ce que faisaient les anciens pantomimes. Je suis sûr que plusieurs personnes ne comprendraient pas les gestes artificiels qui ne sont pas fondés sur la passion et la nature ; mais dans ce cas, pour faire naître un désir d'apprendre leur signification, le maître de ballet et ceux qui représentent ses compositions doivent jouer des pièces faciles et exactes, afin que ces personnes puissent en apprécier la beauté, en s'appliquant à la *grammaire* (si nous pouvons l'appeler ainsi) de ce nouveau langage. (6)

Ceci est en quelque sorte assez raisonnable, et pourrait se faire sans beaucoup de difficulté en Italie, où le peuple est naturellement porté vers la pantomime, et où les mimes se servent déjà de gestes de *convention*. En France, il faudrait quelque temps et beaucoup d'étude pour atteindre le même degré de perfection. Les pantomimes français n'ont adopté qu'un petit nombre de gestes, dont la plupart manquent d'expression correcte ; ainsi circonscrits dans leurs moyens, leur art ne peut remplir son objet, qui est de représenter à l'œil une imitation pittoresque de toutes choses.

A certains théâtres où l'on s'est servi des ballets pour plaire autant à l'intelligence qu'à la vue,

cet art a fait beaucoup de progrès, et le nombre de gestes d'art s'est beaucoup augmenté; on en sentit le besoin, on découvrit leurs avantages, et le succès paraît avoir couronné l'innovation. Il est naturel à l'Italien de gesticuler, il n'est donc pas surprenant que les mimes de l'Italie soient supérieurs à ceux des autres pays, ou que la pantomime y soit portée à un si grand degré de perfection, qu'elle soit capable d'exprimer parfaitement toutes les passions et tout ce qui est sensible à la vue; ils sont d'ailleurs matériellement aidés par les gestes acquis par l'art, qui ont grandement élargi la sphère de leur exécution. La pantomime étant incapable de produire des effets très frappans, excepté quand on l'emploie à exprimer de fortes émotions et des objets dont la perception est facile, les Italiens ont choisi les faits les plus célèbres de l'histoire et de la fable pour fixer plus profondément l'attention des spectateurs; leurs portraits magnifiques sont toujours représentés d'une manière vigoureuse, et quelquefois sublime. Ce système excite beaucoup d'intérêt pour le ballet, et rend la partie pantomimique importante; en même temps il augmente et varie les plaisirs du public.

L'Italien, doué par la nature d'une profonde sensibilité et d'une imagination vive, est attaché aux impressions puissantes et préfère le style noble et pathétique au style comique et même agréable. Il veut bien être amusé par des représentations théâtrales, mais il veut en être affecté, et de là vient l'intérêt qu'il prend à l'exécution des ballets. On peut observer ici que le ballet a été plus essentiellement aidé par l'art de la peinture en Italie qu'en France; l'art lui-

même n'a rien perdu; au contraire, il y a gagné infiniment.

En France, cependant, quelques uns de mes amis se sont dernièrement distingués comme mimes, et ont atteint la même perfection à exprimer les passions que celle que j'ai vue en Italie. Ceci ne doit d'ailleurs pas paraître extraordinaire si l'on considère que l'homme est presque partout le même. Le seul défaut dans ces acteurs était un manque d'assez de gestes pour exprimer parfaitement chaque circonstance; mais c'était moins leur faute que celle de leur art. Malgré ceci, leur description du sentiment était vraie, leurs traits parlaient, et leurs attitudes étaient gracieusemant conçues.

J'ai remarqué que les meilleurs de ces pantomimes venaient des théâtres de province; ils sont plus industrieux, et leur assortiment de pièces est plus grand qu'à la capitale. A Paris, environ une douzaine de pièces forment le cercle de leurs représentations; à Bordeaux, Marseille, Lyon, etc., on joue tous les ballets qui ont réussi; à Paris, au contraire, on ne joue que ceux qui ont été introduits par intérêt particulier et par faveur. Je me rappelle qu'à Bordeaux, à une soirée à mon bénéfice, il me vint à l'idée, pour faire naître la curiosité du public, que mes compagnons de ballet représentassent une comédie. L'effort parut très extraordinaire et fut jugé impossible à exécuter. Les acteurs cependant, étant tous doués de quelque talent et très experts en pantomime, entreprirent hardiment cet ouvrage, et réussirent à donner une représentatation parfaite de la charmante comédie appelée *les Folies amoureuses*. Un journaliste

sévère et juste, donnant une relation de cette représentation, s'exprime ainsi : « La pièce ne fut « pas jouée seulement *avec l'esprit* qu'on pouvait « aisément attendre des danseurs, mais avec « *vérité*, qualité qui devient de plus en plus « rare. Regnard fut à la fois senti et exprimé. « Les *novices en parole* n'eurent pas besoin de « cette indulgence que l'on avait préparée pour « chaque faute dans cet effort hasardeux. »

Cet événement doit prouver suffisamment qu'en France il y a des danseurs capables d'exécuter parfaitement la pantomime, et s'ils n'en introduisent pas plus dans leurs rôles, il faut rejeter la faute sur les compositeurs, qui négligent trop cette partie, ou qui n'ont pas assez de talent pour mettre la pantomime au niveau de la danse.

Il n'est pas dans la nature des ballets de traiter de choses abstraites, ni d'entretenir le public de longs détails. Cette espèce de représentation ne doit montrer que les actions et les images qui créent le plaisir et l'intérêt, sans donner aux spectateurs la moindre occasion de deviner l'intention des acteurs. Une pantomime doit être simple, claire et correcte, si l'on veut qu'elle soit l'interprète fidèle de nos sensations. Tout ce qu'on ne peut comprendre au commencement de l'action n'est qu'un hors-d'œuvre que le maître de ballet doit rejeter comme inutile. La pantomime comme la danse a ses différens genres. Le geste, le regard, la démarche, enfin, toutes les expressions physiques, ne sont pas exactement les mêmes dans chaque personnage; ils varient avec l'âge, le caractère et la situation de l'acteur, qui doit donc faire la plus grande attention aux rôles seuls qu'il est plus particulièrement capable de bien jouer.

A moins que l'acteur ne possède certaines qualités physiques et une disposition naturelle à la pantomime, il ne peut s'attendre à voir ses efforts couronnés par le succès. C'est un fait incontestable que, sans les dons de la nature, il nous est impossible de devenir parfaits dans un art ou une science quelconque; mais en même temps, quoique doués de tout ce qu'il faut, si nous négligions les sages préceptes de l'art, nous manquerions également notre but. Ces leçons, formées en lois et établies par des siècles d'expérience, sont essentielles et même indispensables pour arriver à la perfection. Le grand Longinus dit que la nature n'est qu'instrumentale en nous conduisant au grand et au sublime; mais, à moins que l'art ne la prenne par la main, elle est comme quelqu'un d'aveugle, ne sachant où ses pas la mènent.

Ce fut sous une telle direction de l'art que les ciseaux qui créèrent *l'Apollon* et la *Vénus* surpassèrent la nature en formant la beauté. *Ars naturam perficit.*

Ce qu'on dit de la sculpture, de la peinture et de tous les beaux-arts, peut se dire avec autant de vérité de la pantomime. Un mime a besoin d'être aidé par l'art pour qu'on l'admire; ses imitations doivent être fidèles et en même temps supérieures à celles de l'original. C'est le but qu'il doit s'efforcer d'atteindre. L'expérience, le bon goût, le soin et l'étude l'y conduiront. L'art embellit tout, en corrigeant la nature; le premier aide la dernière, et reçoit une ample récompense de ses efforts (7).

La première étude que doit faire l'acteur en pantomime est celle de la danse : il doit consacrer aux travaux de cet art plusieurs années avec

une application constante; alors ses mouvemens, ses gestes et sa démarche seront plus aisés et plus gracieux. Quelques notions du dessin lui seraient aussi utiles. Observons ici, avec le célèbre Hogarth, que toutes les actions que nous employons dans nos occupations journalières et ordinaires se font presqu'en lignes droites, ou aussi droites que possible; mais tous les mouvemens gracieux qui prouvent des mœurs cultivées se font en lignes ondulées. (*Analyse de la beauté.*)

Cette remarque judicieuse est digne de l'attention de toutes les classes d'acteurs, car c'est par là qu'ils peuvent apprendre à donner de la grâce à leurs actions et à leurs gestes. L'etude des lignes obliques leur est aussi très utile pour varier leurs gestes et pour faire paraître leurs attitudes et leurs mouvemens plus pittoresques. Par une connaissance du dessin, leur jeu présentera plusieurs attraits de l'espèce la plus agréable, et, unie à celle de la danse, leur procurera beaucoup de moyens pour atteindre la perfection. Ces deux arts aident l'acteur à être léger, agile et flexible; tous ses mouvemens seront aisés, gracieux et exécutés avec goût; ses attitudes et ses gestes seront élégans et naturels. La musique aussi sert également et ne contribue pas peu à atteindre la perfection.

Par l'étude de la musique, l'acteur rend capable de suivre plus exactement les rhythmes de l'art, et fait que son jeu s'accorde mieux avec la mesure et la cadence des tons. Qu'à ces qualités nécessaires, il ajoute une contenance expressive, toujours strictement liée au sujet qu'il représente, pour compléter ainsi l'illusion théâtrale.

Il est convenable qu'un acteur étudie l'histoire et la poésie : il en tirera beaucoup de profit.

Elles lui donnent les premières leçons de la connaissance de la nature du cœur humain dans toute son étendue, et du caractère des personnages qu'il sera souvent obligé de représenter.

Nous pouvons voir, par tout ce qu'on vient de dire, que l'acteur en pantomime moderne n'a pas besoin de toutes les qualités qui constituaient l'art des anciens, qui étaient obligés d'être parfaits dans la pantomime, la danse et la composition. Ces arts sont de nos jours arrivés à un degré de perfection auquel les Grecs et les Romains n'arrivèrent jamais. On peut attribuer cette prééminence au meilleur jugement des modernes, qui ont fait une division convenable de chaque partie.

Les sept chefs devant Thèbes, *Hercule furieux*, *Ajax*, *l'adultère de Mars et de Vénus*, *Pâris* et quelques autres ballets des anciens, ne sont que des esquisses faibles et imparfaites, comparées à *Télémaque*, *Psyché*, *Prométhée*, *Niobé*, *les amours de Vénus*, *Ulysse*, *Aimaviva et Rosine*, *Cléopâtre*, *Zéphire et Flore*, *etc.*, productions modernes, dans lesquelles le goût, le génie et la raison sont heureusement combinés pour charmer les yeux et intéresser le cœur.

Chez nous, il n'y a que les jeunes gens qui se dévouent à la danse et à la pantomime, pendant que ceux d'un âge plus avancé, qui possèdent des talens et de l'expérience, s'appliquent à la composition. Lucien dit que la stature d'un acteur en pantomime ne doit être ni très haute ni extrêmement courte, ses membres ni trop forts ni trop légers. Il veut que sa personne ait, autant que possible, les perfections de la statue de Polyclètes (8). Mais, comme ce chef-d'œuvre de sculpture ne nous a pas été transmis, nous

prenons à sa place l'*Antinoüs*. Un acteur de cette hauteur et de cette construction musculaire peut entreprendre une foule de rôles différens, puisque ses moyens physiques sont adaptés à toutes les branches de l'art. On trouve un remède facile pour les petits défauts dans la manière de s'habiller et de jouer. Nos ballets ont l'avantage d'être joués par un plus grand nombre d'acteurs. Chaque mime ou danseur prend le rôle qui convient le mieux à sa figure et à son talent. C'est le devoir du maître de ballet de regarder soigneusement ces particularités et de distribuer judicieusement les rôles. Les rôles de la jeunesse, de l'âge mûr et de la vieillesse, doivent être remplis par différens acteurs, dont la stature et les traits ressemblent un peu à l'idée que nous avons de ces personnages. Le système théâtral d'à présent n'est pas le même qu'autrefois. Maintenant, chaque acteur et chaque actrice prend une espèce de rôle particulier : c'est pour cela que nos représentations dramatiques sont jouées beaucoup plus naturellement, et par conséquent beaucoup plus parfaitement.

En France, les rôles et le genre des acteurs ont été divisés et sous-divisés de la manière la plus minutieuse, afin que tout puisse s'accorder exactement. Voici une liste de quelques rôles principaux : *Jeunes premiers*, *jeunes premières*, *ingénuités*, *amoureux*, *amoureux marqués*, *coquettes de Marivaux*, *grandes coquettes*, *petits-maîtres*, *marquis*, *premiers rôles*, *pères nobles*, *mères nobles*, *rôles à manteaux*, *duègnes* (personnages espagnols), *financiers*, *soubrettes*, *valets*, *Figaros*, *soubrettes de bon ton*, *grandes livrées*, *servantes et valets de Molière*, *travestis*, *Crispin*, *Scapin*, *caricatures*, *Cassandres*, *grimes*,

rois, reines, princesses, chevaliers, grands-prêtres, confidens, utilités, etc, etc.

Cet exemple mérite d'être suivi dans chaque branche de l'art théâtral. Mais il arrive souvent que, par des motifs d'intérêt ou d'ambition, un acteur s'efforce d'acquérir un talent aussi universel que possible; c'est assez bien s'il se trouve vraiment doué des qualités nécessaires. Alors, je lui donnerais l'avis de se rendre un maître parfait de la bouffonnerie dans tous ses genres. On peut aussi remarquer que les Grecs appelaient leurs acteurs *hypocrites*.

Parmi les anciens, un seul et même acteur représentait un grand nombre de personnages (voyez Lucien, Cassiodore et d'autres). Quelquefois deux acteurs entreprenaient de jouer tous les rôles d'une pièce; mais ensuite, leur nombre étant augmenté, il y eut autant d'acteurs que de rôles; cependant cela n'arrivait pas toujours. Un acteur doit étudier le génie, le caractère, les mœurs et les usages des diverses nations dont il peut avoir à représenter les personnages. Que la nature soit son modèle constant. A cet égard, il partage les travaux et la gloire du compositeur. Les traits de sa contenance doivent montrer les différentes sensations de son âme, et ses yeux, surtout, doivent ajouter à l'expression de ses sentimens que ses gestes doivent indiquer. Le geste du mime, étant toujours en accord avec son œil, doit, pour ainsi dire, parler.

Signat cuncta manu, loquitur polyhymnia gestu.
(VIRGILE.) (9)

La passion toujours, selon l'âge et les rangs,
Dans des signes pareils eut des traits différens.

Pour nous peindre, l'acteur mesure son théâtre :
La douleur d'un héros n'est point celle d'un pâtre;
Distingue par le sexe, autant que par l'état,
Les larmes d'une femme et les pleurs d'un soldat.
Le même sentiment, selon les caractères,
Se manifeste encor par des signes contraires :
Ce père, en sa douleur, d'un courage assuré,
Peint les livides traits de son fils expiré.
Toi, malheureux Dédale, auteur de ta blessure,
Deux fois tu veux graver ta fatale aventure;
Deux fois ton cœur se serre, et tu sens sur l'airain
De ta main paternelle échapper le burin.

(LEMIERRE.)

Tout doit être bien compris, tout doit être bien senti, si nous voulons le représenter correctement. On nous dit que Polus, pour jouer avec plus de vérité la scène dans laquelle Electre, dans les angoisses les plus poignantes, apporte l'urne qui contient les cendres de son frère, prit celle qui contenait réellement les derniers restes d'un de ses fils. Cette vue, en renouvelant son chagrin, ne put manquer de lui faire exprimer avec une énergie et une perfection que l'art ne peut donner cette cruelle angoisse sous laquelle son esprit devait être accablé (10).

Imitez donc attentivement la nature même, jusqu'à ses opérations les plus minutieuses.

C'est le devoir du compositeur d'informer l'acteur du sujet, de l'argument et de la signification de son ballet, et surtout de l'instruire de la nature du rôle qu'il doit jouer. Il doit lui montrer les gestes qui exprimeront ses idées dans la pantomime, et le guider dans tous ses mouvemens, afin que le temps et la cadence de la musique soient observés avec présision.

Chaque action de la pantomime doit être réglée suivant la musique, qui doit aussi participer

à l'expression des passions. L'effet qui résulte de cette union harmonieuse crée les émotions les plus agréables chez les spectateurs. Le maître de ballet doit mettre les gestes, les attitudes et les pas exactement au rhythme des airs, et faire en sorte que chaque sentiment exprimé puisse répondre à la musique. Que le mime ou le danseur ne force point ses mouvemens pour prouver qu'ils sont réellement d'accord avec la musique: tout doit être lié ensemble, et l'art doit être caché autant que possible.

Sallé, dont Terpsichore avait conduit les pas,
Fit sentir la mesure, et ne la marquait pas.
(VOLTAIRE.)

L'accompagnement doit posséder le ton et la couleur de la partie pantomimique.

Le maître de ballet doit éviter dans ses compositions tout ce qui est exagéré, lourd, vulgaire ou trivial, surtout dans des objets d'une nature sérieuse.

Les expressions d'une passion violente ou de celles qui viennent de toute situation extraordinaire ne sont pas les tâches les plus difficiles pour un mime. La grande difficulté de l'art, observe Marmontel, est dans une expression simultanée de deux sentimens qui agitent l'âme lorsque l'esprit erre de l'une à l'autre, ou dans les gradations et les ombres d'une passion ou des deux contraires dans le calme momentané, dans leur furie rapide, leurs transports impétueux; enfin, tous les accidens qui peignent les orages qui agitent le cœur humain.

Quel talent il faut pour représenter fidèlement de telles émotions sur le théâtre! c'est vraiment le *nec plus ultrà* de l'art du comédien! C'est à

ce point de perfection que les acteurs tels que Garrick, Lekain, Talma, Kemble, Young, Demarin, Ekhoff, Iffland, Mayquez, Siddons, Oldfield, O'Neil, Clairon, Duménil, Pellandi, Marchionni, Duchesnoy, et quelques autres sont arrivés. (11)

C'est par cette action muette et ces expressions énergiques que nous découvrons un acteur vraiment bon. Un acteur d'un talent médiocre peut assez bien déclamer un discours; mais c'est l'artiste sublime seul qui peut peindre d'un regard rapide toute la violence naturelle d'une forte passion. C'est à cet égard qu'un mime surpasse toujours un comédien ou un tragédien.

Les gestes et la contenance de l'acteur doivent exprimer au spectateur tout ce qui se passe dans l'âme, et montrer minutieusement chaque variation dans ses émotions; le cœur doit sentir tout ce que les gestes et les traits expriment, et ils ne peuvent agir parfaitement sans son consentement.

Ogni membro all' animo risponde.
(PÉTRARQUE.)

Cet accord qui existe entre nos facultés morales et physiques doit être strictement observé; la dissimulation la plus étudiée ne peut entièrement cacher les sentimens qui nous agitent. Ils ne sont non plus jamais exprimés assez fortement pour être entièrement visibles. Il est très facile pour l'acteur de rendre le personnage qu'il représente parfaitement dissimulé. Comme son jeu est naturellement plus calme, il doit essayer de jeter sur tous ses gestes et sur toutes ses expressions un voile assez transparent pour que le spectateur

aperçoive les ombres de cette passion secrète qu'il s'efforce autant que possible de cacher.

Le jeu du mime dépend quelquefois de ceux qui jouent avec lui; s'ils ne sont pas animés, il devient nécessairement froid; mais l'acteur principal doit prendre possession du théâtre, et donner du ton au reste, dont le jeu doit répondre au sien, et en former une partie. C'est cette harmonie entre les rôles de la pantomime qui contribue plus essentiellement aux effets généraux du théâtre. On peut observer ici qu'un acteur jouant sur un petit théâtre peut restreindre ses gestes et modérer ses efforts; mais quand le théâtre a de grandes dimensions, son action pantomimique doit augmenter en vigueur, et être marquée plus fortement.

De l'origine des masques qui jouent dans les comédies italiennes.

Le discours suivant sur les *masques* est pris de *Pietro Verri*. Supposant que ce sujet est intéressant aux amateurs de théâtre, comme traitant de l'origine des *mimes* dont nous avons parlé si souvent, nous nous croyons suffisamment autorisés à le citer ici.

L'usage de jouer avec des masques peut-être trouvé dans l'antiquité la plus reculée. Pendant les siècles les plus éclairés de la Grèce, aucun acteur ne paraissait sur le théâtre sans cet accessoire particulier. Dans les comédies anciennes, les masques étaient d'un usage si universel, qu'ils étaient adaptés à chaque espèce de rôle; il y avait le masque de l'avare, le masque du parasite, le masque du bon domestique et celui du mauvais. Un acteur, donc, n'avait qu'à paraître

ainsi masqué, pour qu'on devinât la nature de son rôle, même avant qu'il dît un mot; c'est précisément ce qui arrive à l'égard du masque de l'arlequin moderne, qui est toujours le même, pendant que ceux de Brighella (*le rustique*), Dottore (*le docteur*), Pantalon, représentent si bien leurs dispositions particulières, qu'il est impossible d'être trompé dans la folie et la stupidité de Brighella, ou dans les tours et la folie d'Arlequin.

Ainsi nous établissons comme fait positif que l'usage de porter des masques, qui ne varia jamais quand il fut adapté à un rôle convenable, vient des anciens théâtres grecs et romains.

Parmi les anciens romains, la profession d'acteur se divisait en deux parties : le *mime* et le *comédien ;* le mime avait la figure noircie, et paraissait sur le théâtre *fuligine faciem obductus,* car dans ce temps, l'usage de jouer avec les bottines dramatiques n'avait pas encore été introduit parmi les *mimes*, la plante de leurs pieds étant nue, et c'est pour cela qu'ils obtinrent le nom de *mimes*, suivant Diomèdes, *Planipes græcè dicitur mimus, ideò autem latinè planipes quod actores planis pedibus proscenium introirent.* Nous pouvons de là voir quelle ressemblance existe entre l'Arlequin moderne et Brighella (*le rustique*), et les mimes de l'antiquité, surtout dans ces caractères invariables, le visage noirci et les bottines; leur attirail ressemblait beaucoup à celui d'à présent ; leurs mimes étaient habillés précisément comme nos arlequins. Voyez le passage d'Apuléius dans lequel il dit : *Num ex eo argumentare uti me consuevisse tragœdi sysmate, histrionis cocostâ,*

mimi centunclo, où il observe que les mimes portaient le *centunclus*, qui veut dire, *un habit de cent couleurs*, en français, un habit d'Arlequin; et en outre, qu'on remarque que Vossius, dans ses *Institutes*, nous informe que *Sanniones mimum agebant rasis capitibus*. Dans ces mots, on peut remarquer que les *sanniones* et les *mimes* avaient la même profession, et enfin qu'Arlequin et Brighella s'appellent maintenant *Zanni* *. Ce mot n'est sans doute qu'une corruption du premier terme *sannio*. Ainsi un mime avec la tête rasée, la figure noircie, et un habit de couleurs différentes, les pieds nus, ou à peu près, et portant le nom de *sannio*, suivant les anciens écrivains, doit avoir été le digne ancêtre de notre Arlequin magique.

Peut-être peut-on douter que le sévère Caton ou le grave Cicéron ait vu exécuter une arlequinade romaine; mais ce doute peut être dissipé en lisant le passage suivant tiré de son livre *De oratore*, où l'on voit qu'il décrit exactement un arlequin. *Quid enim potest tam ridiculum quàm sannio esse, qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, deniquè corpore ridetur ipso.* Il faut conclure de ceci que les *sanni* ou *zanni* de la comédie moderne sont dérivés des théâtres les plus anciens même de la république romaine, et qu'ils nous ont été ainsi transmis. Il n'est pas impossible que la bonne comédie et la bonne tragédie aient été enterrées et oubliées parmi la barbarie qui suivit la chute de Rome, et dont toute l'Italie fut couverte, mais le plaisir que

* Zaney.

l'ignorance non policée prit dans une bouffonnerie aussi grossière que celles des *sanniones*, les préserva de l'oubli, pendant que les amusemens plus nobles furent méprisés et oubliés. Il paraît enfin que quand le drame italien fut détruit, on continua à jouer ces farces bouffonnes, quoique ce ne fût que dans les places publiques ou dans les coins de rue, où de telles farces pouvaient se jouer commodément. On peut en voir des preuves au douzième siècle (12); au-delà de ce temps, on ne trouve pas de preuve de l'existence du *Dottore*. Ce fut alors qu'Irénérius ouvrit à Bologne une école de jurisprudence, dont de telles institutions prirent leur origine dans la plus grande partie de l'Europe, et y restèrent jusqu'à présent; et il paraît que l'origine du masque appelé Dottore peut se fixer à l'époque où les deux docteurs célèbres Bulgaro et Martino disputèrent la question, si le monde appartenait à l'empereur régnant, comme seul propriétaire, ou s'il n'était qu'une espèce de locataire. Certainement, il faut imaginer une figure comme celle de ce masque grotesque, avec un nez noir et une joue écarlate, pour qu'on puisse se représenter exactement celui qui pouvait demander gravement si le monde appartenait à un homme, ou s'il n'en était que le locataire. Quelques savans, cependant, soutiennent que le modèle de ce masque fut le seul bien transmis à la postérité par l'école d'Irénérius.

A l'égard de Pantalon, il semble qu'il fut introduit au théâtre vers la fin du quatorzième ou le commencement du quinzième siècle, temps où le commerce des Vénitiens faisait circuler annuellement dans l'état de Milan 695,000 se-

quins, produit des manufactures de laine qu'on envoyait à Venise, et qu'on revendait dans le Levant. Ceci peut se prouver en lisant une controverse du temps, du doge Tommaso Mocenigo, racontée par l'historien *Sannudo*, *in Rer. Ital. Script.*, tome XXII, page 954.

NOTES

DE LA TROISIÈME PARTIE.

Note (1), Page 126.

Roscius et Esopus furent les deux plus grands acteurs que Rome posséda, le premier dans la comédie, le second dans la tragédie. Ils donnèrent des leçons de déclamation à Cicéron, qui les honora toujours de son estime et de son amitié. Horace parle aussi de ces deux acteurs :

Quæ gravis Esopus, quæ doctus Roscius egit.

Note (2), Page 127.

Dans ce temps, Rome était tombée dans une telle licence, que les acteurs jouaient publiquement l'*Adultère de Mars et de Vénus* avec les gestes et les particularités les plus obscènes. Suétone dit que sous le règne de Néron, les amours infâmes de *Pasiphaé* étaient souvent représentés sur le théâtre, et d'une manière si naturelle, que quelques uns croyaient que la vraie scène se passait devant eux :

Functam Pasiphaën, dictæo credite tauro,
Vidimus, accepit fabula prisca fidem.
(Martial.)

Note (3), Page 128.

Il faut aussi remarquer que les mimes et les pantomimes étaient employés dans la danse, avec cette différence que les mimes, par des mouvemens indécens et des gesticulations obscènes, ne faisaient que

des rôles vils et ignobles. La pantomime, au contraire, décrit chaque espèce de personification, les actions viles et les faits des hommes illustres, des grands capitaines, des héros, et même des dieux. Voy. *Ger.-Jo. Vossius, Instit. poet. lib.* II, *cap.* XXX, §. 3 et 5.

NOTE (4), PAGE 128.

Voyez la discussion savante du docteur Zulatti.

NOTE (5), PAGE 129.

Les sentimens, communiqués mutuellement, se rapportent aux objets présens ou éloignés, ou à des sensations intérieures. Quand l'objet est présent, on y dirige les yeux, pendant que la main où le bâton le montre; le corps s'en approche ou s'en éloigne, formant ainsi une espèce de dictionnaire de ce langage muet. Les signes faits de cette manière peuvent s'appeler *indicatifs*.

Quand l'attention est dirigée vers quelque objet éloigné, comme, par exemple, quand un sauvage veut découvrir quelque animal pour le tuer ou veut décrire un animal par qui il a été attaqué, il exprime son hurlement, son rugissement ou son cri particulier par sa propre voix; il décrit sa forme et ses mouvemens par les gesticulations de ses mains, de ses bras ou de sa tête, et cette espèce de signes peut s'appeler *imitative*.

Quand la même personne veut exprimer ses craintes ou tout ce que l'œil ne peut apercevoir, elle montre d'abord les attitudes particulières qui sont produites par ces sentimens. B., voyant l'endroit où il a été surpris, répète les cris de frayeur et les mouvemens de terreur, pour que son compagnon A. ne puisse s'exposer au danger qu'il a couru. Une personne sourde et muette, voulant montrer comment un cheval lui marcha sur le corps, décrit d'abord la vitesse du cheval avec ses mains; puis, avec ses doigts, elle marque les parties du corps qui ont été blessées, montrant en même temps comment elle tomba.

Après avoir représenté ces signes extérieurs qui accompagnent les affections, le sauvage, comme une personne sourde et muette, se sert de la ressemblance qu'il trouve entre les sensations intérieures de l'âme et les qualités extérieures des corps, employant les premières pour exprimer les dernières. Ainsi, la colère violente est comparée à la flamme ou à la tempête; la tranquillité d'âme à un ciel serein; le doute s'exprime par les deux mains qui pèseraient deux corps: ces signes s'appellent *figuratifs* et *symboliques*.

Les gestes *indicatifs*, *imitatifs* et *figuratifs* donnent un triple moyen de communication entre les idées et les sentimens, comprenant dans leurs services tous les secours d'une mutuelle association.

Pour classer les matériaux élémentaires dont ce langage est composé, il faut les diviser en trois espèces, savoir : les gestes, les sons, et l'écriture symbolique.

La première classe comprend les actions et les attitudes du corps employées pour exprimer la forme ou le mouvement d'un objet visible; la deuxième contient ces sons de voix qui décrivent le cri des animaux ou le bruit du mouvement des corps inanimés; et la troisième comprend ces hiéroglyphes qu'on grave souvent sur le sable, sur l'écorce des arbres, ou toutes les surfaces qui indiquent des objets visibles, ou les mouvemens qui leur appartiennent.

(M. Gioia.)

Note (6), Page 130.

Si l'on pouvait exécuter un tel projet, ne serait-il pas plus adapté à la formation d'un langage universel que le plan chimérique de *George Kalmar?* (Voyez son *Essai sur un Langage universel et philosophique*, ouvrage qui, comme tous ceux qui ont été écrits par de grands auteurs sur ce sujet, est plein d'idées spéculatives inutiles et d'une exécution aussi facile que la méthode ingénieuse de Dean Swift, dans son *Voyage à Laputa.*)

Note (7), Page 134.

Menzini dit :

Sappi, che la natura ella sovrasta
Qual nobile Regina; e l'arte aggiunge
Un tal contegno, che beltà non guasta.
Anzi l'accresce e'l suo valor congiunge,
All'alma generosa, e rappresenta
A lei vicin ciò che saria da lunge.
(*Art. Poet.*)

Note (8), Page 136.

La *Règle*, statue célèbre du fameux sculpteur Polyclètes de Sycione, qui représentait un garde du roi de Perse; on l'appelait ainsi, à cause de la justesse et de la symétrie de sa forme, et elle était considérée comme un modèle parfait de la figure humaine. Les amateurs et les artistes venaient de toutes parts la voir et la consulter.

Polyclètes était universel dans son art, et excellait autant dans les grands ouvrages que dans les petits; il excellait surtout dans le *bas-relief*, et possédait la même facilité d'exécution sur le bronze que sur le marbre : c'était aussi un excellent architecte.

Note (9), Page 138.

Cette muse Polymnie inventa aussi la *chironomie*, mot qui signifie l'art de faire des gestes gracieusement : ce mot vient de χειρ, main, et νομος, loi. Cet art consiste aussi à calculer et à faire des signes expressifs avec les doigts.

Note (10), Page 139.

Polus faisait le rôle d'Électre, sœur d'Oreste. Chez les anciens, les femmes ne pouvaient jouer ni dans la comédie ni dans la tragédie; les hommes jouaient tous les rôles, et il y en avait qui se rendaient, pour ainsi dire, fameux par leur talent pour jouer des rôles de femmes. Néron, ce monstre d'ini-

quité, qui aimait tant les représentations théâtrales, leur donnait toujours la préférence; il joua les rôles de *Niobé*, de *Canace au berceau*, et de plusieurs autres femmes. Dans la pantomime, les femmes jouaient leurs rôles respectifs, et produisaient un meilleur effet; celles qui se sont le plus distinguées dans leur art sont Arbuscula, Lucilia, Tymèle, Denise Cytheris (dont la beauté, le talent et l'esprit inspirèrent au poète Gallus l'amour le plus violent), et Valeria Cloppia, qui gagna quelque réputation par la composition de plusieurs pantomimes.

Il n'y a pas long-temps, dans la Rome moderne, tous les rôles de femmes, dans les ballets et les opéras, étaient joués par des hommes.

Cet usage était aussi à la mode en France et en Angleterre vers le milieu du dix-septième siècle; presque chaque caricature de femme était jouée par l'autre sexe. Jeurrain y acquit beaucoup de célébrité. L'acteur Hubert était si parfait dans cette partie, qu'on suppose généralement que Molière écrivit exprès pour lui les rôles de *madame Pernelle*, *madame Jourdain*, *madame de Sotenville*, et *la comtesse d'Escarbagnas*.

Note (11), Page 141.

Baccio Ugolino, qui eut l'honneur de jouer le rôle principal dans la célèbre pièce de Politien *l'Orphée*, peut être regardé comme le premier acteur qui parut sur le théâtre italien après la renaissance des arts. Verato, surnommé le *Roscius* de son temps, vivait au seizième siècle, et est célèbre comme le créateur du rôle de l'*Aminte* du Tasse. Baron, Mondori, Lanoue, Poisson, P. Susini, étaient des acteurs italiens du dix-septième siècle; Molé, Préville, Tomassini, Doggett, Watton, Gibbon, Zannoni, Petronio, Monvel, Vestris, Champmeslé, Le Couvreur, Gaussin, Contat, Ellena Riccoboni, Sainval, Silvia, Balletti, Lawrence, etc., sont des noms bien connus.

Voici les mimes modernes : Dauberval, A. Vestris, Ferdinand, Albert, Miron, Duport, Goyou, Beaupré, Saint-Amand, Molinari, Costa, etc.; mesdames Guimard, Heinel, Allard, Bigottini, Chevigni, Noblet, Saulnier (De Livry), Legallois, Dutacq, Robillon, Théodore, Dauberval, Pallerini, Léon, Chéza, Pezzoli, Bocci, Conti, Olivieri, etc. *

Les acteurs anciens sont : Esopus, Roscius, Nestor, Paris, Laberius, Pylades, Hylas, élève du dernier; Bathylus, Mnesterius, Coramalus, Phabeton, Plancus, Sophronius, Polus, Aristodemus, Demetrius, Callistrates, Philonides, Neoptolemus, Appelles et Stratocles. Ce dernier était le Préville de son temps.

NOTE (12), PAGE 145.

Ceux qui voudraient avoir une notion plus détaillée de ce sujet peuvent lire Nieuport, *Rituum qui apud Romanos obtinuerunt;* Dubos, *Réflexions sur la Poésie*, tome III; et le *Traité* de Riccoboni.

---

* C'est par erreur que monsieur et madame Gardel sont oubliés ici. (*Note de l'éditeur.*)

FIN DES NOTES DE LA TROISIÈME PARTIE.

QUATRIÈME PARTIE.*

COMPOSITION DES BALLETS.

. . . . . Éloquente et muette,
Elle (*la danse*) est des passions la mobile interprète,
Elle parle à mon âme, elle parle à mes sens,
Et je vois dans ses jeux des tableaux agissans.
Le voile ingénieux de ses allégories
Cache des vérités par ce voile embellies.
Rivale de l'histoire, elle raconte aux yeux :
Je revois les amours, les faits de nos aïeux;
Elle sait m'inspirer leur belliqueuse ivresse.
J'admire leurs exploits, et je plains leur faiblesse.
(DORAT.)

INTRODUCTION.

Il me semble que le plan et la conduite d'un ballet doivent être à peu près ce qu'ils sont dans une comédie ou dans une tragédie, puisque la pantomime est capable d'expliquer nos sensations aussi bien que la voix, et qu'ainsi que nous l'avons observé déjà, elle exprime même d'une manière plus énergique les transports de la passion. On en peut conclure que l'art de nous exprimer par des regards et par des gestes suffit pour représenter toute espèce d'actions ou de faits héroïques : si d'ailleurs le mime réussit à être bien compris, il éveillera l'intérêt et finira par triompher. Gresset, en parlant de

* Cette quatrième Partie a été déjà traduite en italien, et publiée par le chevalier Bossi.

Terpsichore, déesse de la danse, s'exprime ainsi :

« Ses poses allégoriques forment une poésie muette; ses attitudes sont des peintures animées et vivantes qui représentent fidèlement nos sentimens et nos passions. Rival de l'histoire, le ballet, quand il déploie des hauts faits à l'œil du spectateur, lui découvre le génie particulier de chaque nation, et ses pas sont caractéristiques. Dans ses mouvemens vifs et dans son abandon, je puis apercevoir la colère, l'indignation et le désespoir; ses gestes irréguliers et négligés montrent une douceur voluptueuse; dans la grâce de ses balancemens et l'exactitude de ses équilibres, on retrouve une aimable langueur; dans l'agilité soudaine de ses pas, on aperçoit la gaîté des grâces et la vivacité de leurs charmes; parmi le labyrinthe de ses bonds aériens, on retrouve la fête du village et la joie de la vendange; enfin la danse, qui, au premier aperçu, ne semble qu'un plaisir, recèle une utile leçon. Aussi les sages citoyens de Sparte, pour inspirer à leurs enfans une horreur salutaire de l'intempérance, faisaient anciennement danser devant eux des esclaves ivres. Cette danse cependant ne peut être prise pour modèle, mais seulement comme un exemple du parti moral que l'on peut tirer d'un ballet. *Describo mores hominum*, décrire les mœurs des hommes est le motif de la comédie; cet adage peut s'appliquer à toute représentation théâtrale. »

Les lois et les maximes qui doivent diriger les compositeurs de ballets ne sont autres que celles qui ont été données par les plus grands critiques sur l'art dramatique. J'ai donc travaillé à faire des extraits de chaque ouvrage qui traite ce

sujet, et à les encadrer convenablement, afin que mes lecteurs pussent en saisir facilement l'objet.

Dégageant les raisonnemens et les observations de certains auteurs, de l'obscurité et du verbiage qui repoussent si souvent ceux qui veulent étudier, je me suis attaché particulièrement à les approprier d'une manière utile et avantageuse aux professeurs de danse, bien convaincu que la vérité, la clarté et la précision sont les qualités indispensables pour professer.

Les sujets suivans n'avaient pas encore été traités, savoir : l'application des principes dramatiques à la composition des ballets ; l'entreprise n'est pas facile, et pour y réussir, je n'ai épargné ni temps ni travail, en notant soigneusement et recherchant ce que je pouvais trouver dans une foule d'auteurs. Cette quatrième partie traitera donc de l'objet du ballet, de ses particularités et de la méthode à suivre pour le composer ; un essai fera ressortir la nature des sujets dramatiques convenables au ballet, en donnant les moyens d'assurer le succès du genre pantomimique et ceux d'élever le ballet à la hauteur de la comédie et de la tragédie. Ainsi, le ballet doit enfin atteindre le même objet qu'un drame dialogué, mais par un tout autre chemin. J'ai montré aussi qu'il faut donner au ballet plus de pompe théâtrale, en appelant alors à son aide toutes les ressources de la décoration et de la mise en scène, qui en s'unissant concourent à leur embellissement mutuel.

CHAPITRE PREMIER.

EXPOSITION OU INTRODUCTION.

Qualunque oggetto si vegga nelle belle arti, si ha da conoscer subito che cosa fa, chi è, che significa, che vuole, che ci dice di bello e d'importante. (MILIZIA.)

CHAQUE action représentée sur le théâtre est divisée en trois parties, qui sont, l'exposition, le nœud et le dénouement. Si l'une de ces parties est défectueuse ou mal conçue, l'action perd d'autant plus de son intérêt que le défaut est plus senti; s'il existe au contraire de l'harmonie entre les trois parties, harmonie qui résulte d'une certaine uniformité d'arrangement, l'action dramatique est complète et parfaite; l'effet ainsi produit, aidé par l'illusion théâtrale, assure le succès de l'auteur.

L'unité aussi, comme nous le dirons en peu de mots, contribue puissamment à la perfection de l'ouvrage, et le compositeur doit être exact à l'observer, et ne rien introduire dans la composition qui en choque les règles. Nous remarquerons toutefois que le compositeur des ballets n'est pas strictement assujetti à la règle systématique des trois unités.

L'exposition explique le sujet et la nature de l'action qui va avoir lieu; on peut aussi l'appeler introduction. Un bon auteur doit savoir comment éveiller l'intérêt dans cette première partie, et comment le soutenir en inspirant le désir

de voir ce qui va suivre. L'exposition d'ailleurs doit être claire et concise, car c'est faute de cela que pèchent un grand nombre d'auteurs.

Dans cette partie, on attend la description du caractère, des habitudes, des qualités particulières des personnages qui paraîtront en scène. Ceux qui doivent prendre une part active à l'action doivent nous être présentés d'une manière avantageuse, sans nous céler cependant leurs défauts lorsqu'ils influent d'une manière marquée sur la conduite de la pièce. « Que vos héros soient grands, mais non pas sans défauts, » dit Aristote; ce précepte nous apprend à ne rien exagérer et à n'offrir au spectateur rien que de probable et de naturel.

Pendant l'action, chaque caractère doit se soutenir du commencement à la fin. L'action elle-même, en se développant successivement, doit avancer de manière à accroître l'intérêt, effet qui demande de l'habileté de la part de l'auteur : chaque effort doit donc être employé à accroître l'émotion et le plaisir, et c'est le but que cherchent à atteindre les vrais talens.

L'exposition peut se faire soudainement ou graduellement, suivant que le requiert l'intrigue. Quelquefois, le voile qui cache au spectateur l'état actuel des choses peut être instantanément éclairci; d'autres fois, il doit se soulever lentement pendant le cours des scènes suivantes. « Quand un sujet est célèbre, et par conséquent bien connu, son exposition est à la fois courte et facile; ainsi, aux noms d'Iphigénie, Œdipe, Didon, César ou Brutus, non seulement tout le monde se rappelle les caractères bien connus de ces personnages, mais encore les évènemens principaux de leur vie. En pareil cas, l'exposition

ne demande que quelques lignes. Mais quand un sujet n'est pas généralement connu, il doit s'expliquer nettement et d'une manière frappante, et les caractères doivent être décidés par des traits assez vigoureux pour faire impression sur l'esprit au premier abord. » (*Marmontel.*) Une exposition trop longue devient fastidieuse et n'est pas écoutée. Ne promettez pas trop en commençant, afin que l'attente croisse toujours.

CHAPITRE II.

NOEUD.

Que tout soit lié dans l'action principale, et que tout marche vers le même but. (ANONYME.)

Le poète ou le compositeur, ayant informé l'auditoire de la nature de son sujet, doit l'intéresser et s'en emparer, pour ainsi dire, par l'émotion croissant avec les incidens. Un épisode bien imaginé, quoique né de l'action, la croise, l'embarrasse et en interrompt les progrès, s'il fait naître des événemens inattendus qui détournent l'esprit du sujet principal en excitant trop fortement la curiosité : l'ensemble, soutenu par des caractères vigoureusement tracés, doit inspirer un désir ardent de connaître la fin d'une histoire si singulière, sans en laisser toutefois deviner le dénouement; tel doit être le *nœud* bien conduit et bien soutenu.

L'épisode (1) produit un bon effet, et ajoute au plaisir de la pièce, en donnant à l'imagination un instant de repos et en faisant diversion à

l'attention que l'on porte aux principaux personnages; mais il ne doit pas être trop prolongé, ou bien il nuit à l'action principale et diminue l'illusion dramatique, qui a dû être produite dès l'exposition.

En lisant d'anciens écrivains dramatiques, on voit que deux ou trois actions ont lieu à la fois dans la même pièce; mais il faut observer aussi que leurs théâtres étaient divisés en plusieurs parties, de telle sorte que, très souvent, ce qui ne se passe qu'en récit dans le théâtre moderne s'y passait en action. Le théâtre olympique à Vienne est une preuve de ce que j'avance: ce chef-d'œuvre de Palladio est une imitation des anciens théâtres, et ce qu'il y a de plus remarquable dans sa construction c'est sa triple division. (2)

CHAPITRE III.

DÉNOUEMENT.

Que le trouble, toujours croissant de scène en scène,
A son comble arrivé, se débrouille sans peine.
L'esprit ne se sent point plus vivement frappé
Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé,
D'un secret tout à coup la vérité connue,
Change tout, donne à tout une face imprévue.
(Boileau.)

Ces vers du célèbre imitateur d'Horace, du poète conservateur du bon goût (3), ont déjà montré toute la signification de ce mot *dénouement*. S'il est difficile de réussir dans l'exposi-

tion et dans l'intrigue pour en serrer le nœud d'incidens et d'obstacles, il est plus difficile encore d'arriver à un dénouement heureux et inattendu; les plus grands génies y ont quelquefois échoué; témoins Molière et Goldoni. Diderot a donc raison d'accuser comme il le fait le plus grand nombre des auteurs dramatiques. Shakspeare est souvent aussi défectueux dans ses dénouemens; la fin d'*Othello* manque de sens, et ne produit que de l'horreur (4). L'auteur doit conduire graduellement les spectateurs, jusqu'à la catastrophe, par des voies inconnues, qui excitent continuellement l'intérêt à mesure qu'elles se développent. Enfin, il surprend par la force des sensations, qu'elles soient du genre doux ou du genre terrible, suivant que le sujet le comporte. Une imagination fertile, dirigée par l'étude des bons auteurs et surtout par celle de la nature, donnera facilement les moyens de produire l'effet nécessaire.

Ainsi, l'approche et le complément de la catastrophe ne peuvent être trop médités par l'étude profonde de quelques productions dramatiques sublimes, telles que l'*Oreste* d'Alfieri. Le plan et la conduite de cette pièce, avec son dénouement, sont des modèles de l'art dramatique; l'intérêt marche et s'acroît graduellement jusqu'à ce que le poète frappe l'auditoire d'étonnement par une catastrophe aussi terrible qu'inattendue. Méditez continuellement un tel modèle, et je ne connais rien dans les temps modernes de plus classique et de plus correct que les tragédies du Sophocle de l'Italie. Le dénouement, dit Marmontel, pour être inattendu, doit provenir de moyens incertains qui conduisent à une conclusion inévitable. Le sort des personnages enveloppés dans le nœud

ou l'intrigue de la pièce est, pendant le cours de l'action, semblable à celui d'un vaisseau battu de la tempête, qui enfin s'engloutit dans un horrible naufrage ou surgit heureusement au port : tel doit être un dénouement.

CHAPITRE IV.

UNITÉS.

> Tous les beaux-arts ont quelque unité d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit; car l'attention partagée ne se repose nulle part, et quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait.
>
> (J.-J. Rousseau.)

Afin que le plan et la conduite des œuvres dramatiques paraissent naturels et probables, et que rien dans l'intrigue n'y soit étranger, il faut que les sentimens y soient exactement ce qu'ils doivent être, ainsi que les passions; on a établi les unités d'action, de lieu et de temps, comme des qualités essentielles à un ouvrage dramatique, et cette loi a été établie par le goût et le jugement.

Noverre désire que le ballet ne soit pas soumis à cette règle des trois unités; mais en considérant les progrès de l'art de la danse, nous nous rangeons à un avis qui nous semble préférable à celui de cet artiste célèbre; cependant nous sommes d'accord avec lui pour une certaine classe d'ouvrages que nous noterons dans le cours de ce livre.

L'intrigue des pièces grecques est trop sim-

ple, et manque par conséquent souvent d'intérêt : les modernes ont échappé à ce défaut en y introduisant plus de variété ; mais il faut le faire avec modération.

L'unité de lieu exige que l'action se passe toujours au même endroit où elle commence, et que la scène ne s'en éloigne jamais ; l'unité de temps, que l'action se complète dans les vingt-quatre heures : les Anglais et les Allemands ne font nulle attention (5) à ces règles, que les auteurs français observent peut être trop rigoureusement, et ils s'écartent dédaigneusement de toute régularité qui en dérive.

Il n'est rien d'ailleurs de plus pédant, de plus ridicule et de plus déplacé, que d'obliger le poète ou le compositeur de ballets à maintenir ses personnages dans le seul et même lieu où ils ont paru d'abord et où l'action a commencé; l'auteur serait ainsi étroitement enchaîné par une des bévues les plus palpables. Si quelquefois un acteur de talent ne répond pas à l'attente générale, on peut attribuer ce désappointement à quelque contrainte de ce genre, et il peut répondre à ces censeurs :

Non mi lascia più ir lo fren dell' arte.
(Dante.)

Le célèbre abbé Conti était un de ces religieux observateurs des trois unités, et s'imaginant qu'il n'y avait aucun sujet qui ne pût être soumis à ces règles, il était un objet de ridicule pour tout homme raisonnable ; il voulait que chaque acte de la tragédie de *César* se passât exactement dans le même lieu ; celui de la scène était inévitablement un vestibule, et il fallait ainsi sauter à pieds joints sur chaque circonstance de la mort

de cet illustre romain. Mais, est-il possible que tout ce qui a rapport à ce grand évènement, actions et discours, se passe dans le même lieu? Quelle fausseté, quelle absurdité! Une telle production n'eût excité que l'admiration du père Brumoy : Conti faisait ce que d'autres ont fait; il torturait l'histoire et outrageait le bon sens. D'un autre côté, Lamotte n'est pas moins blâmable pour avoir tenté de détruire entièrement toute espèce d'unité. Voltaire l'attaqua avec succès et l'empêcha ainsi de faire des prosélytes, qui d'ailleurs n'auraient pas obtenu beaucoup d'encouragemens. En Angleterre, on se moque entièrement de toute unité, et l'on transporte à tort et à travers son auditoire d'un bout du monde à l'autre, et par conséquent pendant un temps infini; toutefois, les Anglais ont quelques tragédies où les unités sont observées. Une d'elles, *Caton*, quoique écrite par un homme de génie célèbre, et contenant de grandes beautés, est jouée rarement, parce qu'on la regarde comme manquant entièrement d'action. Il est évident que Shakspeare est le père de la licence sans bornes que l'on voit dans les drames anglais.

Que de belles occasions n'ont pas été perdues au théâtre par une observation trop rigoureuse de l'unité de lieu! Je ne prétends pas qu'un compositeur doive faire voyager ses personnages de ville en ville, ou les transporter d'un pays dans un autre à chaque acte; mais je suis de l'avis de ceux qui, s'éloignant avec un soin égal des extrêmes, font ce que le plan et la conduite de l'action principale exigent impérieusement, et qui transportent, quand cela devient nécessaire, leurs personnages d'un quartier à

l'autre d'une ville, et même au besoin d'une ville à l'autre. Les pièces dramatiques acquièrent par ce moyen plus de variété, de naturel, et conséquemment d'intérêt. Les idées du compositeur ont aussi plus de moyens pour se ranger dans un cadre donné, sans se ruer fougueusement dans la licence, parce que ses ressources sont alors multipliées, et son imagination, moins restreinte, invente alors plus librement. En définitive, c'est au bon goût et au jugement à faire justice de la pédanterie des scholiastes. (6)

Quant à l'unité de temps, le philosophe qui a le premier posé les règles des unités, ces règles que tant de gens croient indispensables, remarque, que si la nature de l'action l'exige, il faut ou raccourcir ou allonger le temps des vingt-quatre heures. C'est aussi l'exception la plus raisonnable suivant moi, et celle dont je ferais usage le plus volontiers si j'en avais le talent. Il me semble que les grands effets produits par une action qui dure deux jours au lieu d'un, doivent nous inspirer du mépris pour la règle exagérée, surtout quand il n'y a rien dans cette licence qui choque le naturel ou les probabilités, et il y a d'excellentes pièces ainsi conduites.

Dans les ballets, nous nous donnerons encore plus de liberté, sans cependant en abuser. Le nœud d'une longue pièce historique peut être resserré, et l'on peut en donner une représentation abrégée; mais il faut toutefois que le tout paraisse probable à l'auditoire.

....Quel ch' è incredibile, jo lontano
E dentro a breve spazio non si chiude;
Nol cercherai, perchè 'l cercarlo è insano.
(MENZINI.)

L'action ne doit jamais paraître languir, et chaque partie doit se succéder sans interruption; car, si à la fin du premier ou du second acte, il y a telle circonstance qui nécessite un délai de quelques jours, une semaine, un mois, etc., avant que ce fil de l'histoire ne puisse être renoué, le bon goût ne pourra jamais se soumettre à cette concession bizarre, et se prononcera contre l'ensemble de la pièce. Quant aux sujets fabuleux, mythologiques et féeries, c'est là que le compositeur peut se donner toute carrière, et comme son esprit est dans un espèce d'état *dithyrambique*, si je puis me servir de cette expression, on lui permet volontiers tous les écarts. Toutefois, même dans de tels sujets, l'homme de talent aperçoit le mode suivant lequel il peut user de la plénitude de sa liberté.

Il faut avoir soin de ne pas composer une pièce d'après un modèle grec sans respecter les unités dramatiques. *Metastasio*, dans ses observations sur les *Poétiques* d'Aristote, nous démontre clairement les défauts des plus célèbres poètes anciens. Admirons donc le génie de Shakspeare, mais gardons nous de le suivre dans son système particulier, ou d'adopter celui de ses imitateurs, comme nous nous gardons du *Schlegel* et de sa secte romantique.

CHAPITRE V.

DIVISION D'UNE PIÈCE.

Neve minor quinto : neu sit productior actu
Fabula, quæ posci vult, et spectata repoui.
(HORACE.)

C'EST le précepte du satirique romain : Vossius établit la même division des productions dramatiques.

Fabula, sive tragica, sive comica, quinque actus habere debet. (ASCONIUS PEDIANUS.)

Et c'est une règle établie de donnner cinq actes à la pièce la plus longue ; mais il est une certaine classe de drames, et c'est dans cette classe que doivent être rangés les ballets, qui requièrent une exception à cette règle. Le grand ballet est susceptible de la même division que la tragédie ; cela se fait en Italie, et doit se faire en France : c'est à la fois augmenter les moyens du compositeur et l'amusement public. Les ballets comiques et mélodramatiques doivent comprendre moins de cinq actes, car généralement les sentimens exprimés dans ces ballets, par leur manque de force et de contraste, et par leur identité, ne comportent pas une action aussi prolongée que celle d'une tragédie.

A la fin de chaque acte doit se placer naturellement un repos dans l'action ; la conduite de la pièce doit être de nature à comporter ce repos.

L'imagination des spectateurs remplira ce temps de repos par toutes les suppositions que

peut suggérer l'action principale. M. E. Gasse observe judicieusement que le moment où les acteurs se retirent de scène, l'entr'acte, n'est pas celui où l'attention du spectateur doit se retirer aussi. Quand l'acteur sort, il doit exciter le désir de le revoir, et quand il est hors de scène, il doit néanmoins être présent à l'esprit du spectateur; car si l'intérêt et la curiosité cessent un seul instant, ils disparaîtront pour ne plus revenir. L'exposition d'une pièce étant complète au premier acte, l'intrigue se noue au second, se continue au troisième et au quatrième, et l'on attend naturellement le dénouement au cinquième acte.

CHAPITRE VI.

SUJETS CONVENABLES AUX BALLETS, ET MÉTHODE DE COMPOSITION.

La virtù del *ballo* sta nel rimettere in atto le principali e le più vive impressioni che ricevono i nostri sensi. (Q. VIVIANI.)

Esso costuma più di affascinare il cuore, che concettizare alla pensierosa ragione. (DE VELLO.)

Tous les sujets ne sont pas convenables à la danse; le compositeur doit donc savoir en faire un choix. Un sujet de la moindre importance peut être mis en œuvre de manière à offrir beaucoup d'intérêt, soit comme tragédie, soit comme comédie; mais il en est autrement pour un ballet : ainsi, par exemple, *Tartufe*, *le Légataire universel*, *le Grondeur*, *le Philosophe marié*,

l'École des Femmes, *le Joueur*, *la Métromanie*, *les Dehors trompeurs*, *le Méchant*, *la Coquette corrigée*, sont d'excellentes œuvres dramatiques; mais, transformées en ballets, elles ne produiraient pas le moindre effet. Qui pourrait remplacer le dialogue vif et spirituel de ces pièces? Quel mime pourrait rendre ces détails piquans, ces jeux de mots, ces caractères d'une originalité si grande dans les comédies? Quel maître de ballets tenterait d'introduire sur la scène, en danseurs, les héros de Plaute ou de Térence? Enfin peut-il y avoir un divertissement dansant entre Orgon et Tartufe? Dans certaines situations, les mots ont plus de pouvoir que les gestes, et sont d'un tout autre effet.

Les monologues de Shakspeare sont d'une sublimité étonnante; les pensées qu'ils renferment sont belles et profondes; mais que résulterait-il de ces grandes qualités si on voulait les rendre par la pantomime d'un ballet? Aucun acteur ne pourrait, par des gestes seuls, donner une traduction fidèle de la belle scène du cinquième acte de *Richard III*, cette production sublime de l'Eschyle anglais? Les mêmes difficultés se reproduiraient pour rendre le célèbre monologue d'*Hamlet* (7). La gesticulation a de la beauté et de l'effet quand il s'agit de rendre la douleur, la tendresse, l'orgueil ou la gaîté; mais dans les raisonnemens qui sont du ressort de la logique, les gestes sont sans utilité, et même ridicules. BATTEUX.

Il semble que le ballet en général doit se borner à donner l'image des choses de la vie habituelle, dans son action, ses situations; mais une représentation vigoureuse des passions les plus énergiques, de l'exaltation du sentiment, sont

des qualités essentielles à un *grand ballet*. Les caractères et le coloris des productions mélodramatiques et comiques exigent moins de vigueur et plus d'agrément; elles demandent un style vif et intéressant. Il suit de là que les qualités d'un bon ballet ont beaucoup de ressemblance avec celles d'un bon poëme. Suivant Plutarque, le poète Simonides disait que la danse devait être une poésie muette, et la poésie une danse parlante (8) : conséquemment, la meilleure poésie est celle qui a le plus de mouvement; il en est de même d'un ballet. (9)

Le Menteur de Corneille, *les Plaideurs* de Racine, le *Turcaret* de Lesage, *l'Homme à bonnes fortunes* de Baron, pièces toutes pétillantes de gaîté, seraient ennuyeuses et insignifiantes en ballets. Les pièces à effet de Marivaux, les charmantes pièces de Collin d'Harleville (auteur qui n'est pas suffisamment connu), et les bonnes comédies de Picard, seraient plates et niaises transformées en ballets. C'est donc une tâche difficile, et qui demande du discernement, que de choisir des sujets convenables à la pantomime et à la danse; ces sujets doivent être pourvus d'incidens intéressans, et les progrès de l'action doivent être vifs et soutenus. Un compositeur ne peut réussir s'il n'a pas, avant tout, fait choix d'un sujet convenable, qui, en lui fournissant les moyens de mettre en usage et de déployer ses talens, le charme et l'inspire. Il arrive parfois qu'un sujet d'une importance médiocre en apparence, qui semble privé des qualités propres à un ballet, et qui ne promet enfin à tous égards que bien peu d'agrément, puisse encore être d'un bon usage; mais c'est qu'alors il contient le germe fécond, l'étincelle qui

frappe, échauffe le compositeur assez pour développer chez lui le pouvoir de l'invention. A l'aide de quelques additions, d'épisodes bien liés et d'embellissemens convenables, il augmente et enrichit l'action principale, et sur une fondation légère, élève un palais de fées. C'est un indice sûr du génie, dit *Léonard de Vinci*, de produire beaucoup avec peu de moyens, comme c'est un signe évident de médiocrité, de ne produire que peu avec un riche fonds. Souvent un mot, un simple trait, un débris de sculpture, frappant l'esprit d'un artiste, devient l'élément d'un chef-d'œuvre.

Les sujets d'un intérêt général, et qui sont bien connus, sont très propres aux ballets; quand on n'a pas de tels sujets, il faut au moins que les événemens soient représentés d'une manière aussi naturelle que possible.

> Lo natural è sempre senza errore.
>
> (DANTE.)

On peut inventer une intrigue, en tisser adroitement le nœud, et la dénouer non moins adroitement; mais pour que l'illusion soit complète, il faut que tout y paraisse probable (10). On peut mêler la vérité à la fable, pourvu que ce soit avec art et discernement; et une semblable composition offre de l'agrément et de la moralité. Il ne faut pas admettre d'action compliquée ou composée, et même il ne faut que peu d'épisodes. Sous ce rapport, les tragédies françaises et celles d'Alfiéri sont d'excellens modèles. Rien ne prouverait mieux un mauvais jugement que d'essayer de mettre en ballets certaines pièces de Calderon, et rien ne serait plus extravagant que de supposer que la pantomime puisse expri-

mer une action double, et des gestes faire comprendre des intrigues embrouillées, perdues au milieu d'une foule d'épisodes.

Tous les drames du théâtre espagnol, aussi-bien qu'un grand nombre d'anciennes pièces anglaises, ne sont autre chose qu'un assemblage de scènes à peine cousues ensemble, dont il faut éviter soigneusement la ressemblance; et cette observation peut s'étendre à la majeure partie des productions romantiques (11). Quelle que soit le sujet que l'on veut mettre en ballet, il y faut de la clarté, de la précision et une certaine exactitude d'imitation. Les digressions et les longues narrations sont inadmissibles; elles doivent être remplacées par une action et des incidens, qui peuvent seuls indiquer le sujet et faire impression. Un récit que l'acteur s'est étudié à expliquer par des gestes ne peut être compris sans que quelque action, sur laquelle il est fondé, se soit passée sous les yeux du spectateur. La belle narration de Théramène, en pantomime, deviendrait un véritable *non-sense* si la catastrophe qu'elle décrit n'avait pas été déjà représentée.

Nous admettons qu'on s'empare d'un sujet déjà traité par d'autres; l'histoire et la fable sont du domaine public, la difficulté est de savoir en user, et ce n'est que lorsque le génie s'y applique qu'on peut espérer de les voir traiter avec succès. Eschyle, Sophocle, Euripide, Corneille, Racine, Voltaire, Métastase, Zeno et Alfieri, ont souvent écrit sur le même sujet; mais chacun lui a donné l'empreinte particulière de son style et de son génie. La même observation s'applique aux grands maîtres de la peinture : le conte de *Psyché* a été traité par Ra-

phaël, Gérard, Errante et Appiani; celui de *Galathée*, par Raphaël, An. Carrache et l'Albane; *l'Aurore* a été peinte par le Guide, le Guerchin et Lebrun; D. de Volterra, Carrache; le Guide, le Tintoret et Rubens, ont traité le même sujet, *Goliath; le Massacre des Innocens* a occupé le pinceau de Raphaël, Poussin, Rossi, Rubens, Gioseppino et Lebrun; G. Campi, sans craindre la rivalité du Titien, a peint l'*Assomption*, et, dans ce chef-d'œuvre, a parfaitement imité l'artiste vénitien. Un grand nombre d'autres sujets ont été considérés par les maîtres comme une propriété commune : chacun embellissait la même histoire ou la même fable à sa manière, et toujours différemment, soit par quelque nouvelle circonstance, ou par quelque bel épisode. Que de traits de génie eussent été perdus pour nous sans cette espèce d'émulation! Souvent le même sujet, quand il est tombé dans les mains d'un homme de génie, s'est enrichi de nouvelles beautés.

C'est une espèce d'exercice d'émulation très avantageux aux jeunes artistes, puisqu'il en résulte une comparaison entre leurs productions respectives; les fautes s'aperçoivent plus vite et se corrigent aussitôt, et l'on acquiert ainsi une expérience sans laquelle on ne pourrait atteindre la vérité et la perfection. Lorsque l'on a le choix d'un sujet, il ne faut pas oublier de le proportionner à son habileté personnelle, et de ne jamais rien entreprendre au-dessus de ses forces.

CHAPITRE VII.

ACTION DRAMATIQUE ET PASSION.

Les passions sont les dieux du théâtre.
(MARMONTEL.)

Le génie doit s'astreindre aux règles, et la nature doit être réglée par l'art. Combien le *Saül* d'Alfieri est d'un beau dessin et d'une belle exécution! c'est le chef-d'œuvre du drame moderne. Mais quelle absurdité dans le dessin et l'exécution de l'*Héraclius* ou *la fameuse Comédie* de Calderon! Une imagination sans frein tombe rapidement dans l'extravagance; mais, guidée par le goût et la philosophie, elle produit *Iphigénie* ou *Athalie*. Pour que le dessin d'un ouvrage soit compris, il doit être simple et soumis à cette harmonie générale qui séduit l'œil ou l'oreille; toute discordance dans les moindres parties ne prouve pas le génie, mais les défauts d'un artiste. Ce qui nous force à admirer un bel ouvrage, est une conception à la fois utile et bien réglée, qui encadre et met d'ensemble un dessin, quelque vaste qu'il soit. (MARMONTEL.)

Dans les ballets, ainsi que dans les grands opéras et les tragédies lyriques, l'imagination peut s'abandonner à quelques irrégularités; la mise en scène et la pompe que demandent des pièces de ce genre permettent de semblables libertés; mais il faut en user modérément. Il est des licences permises dans certaines situations, surtout quand elles ajoutent à l'effet ou à l'inté-

rêt de la pièce. Les anciens eux-mêmes ont quelquefois franchi les bornes de leurs règles sévères; mais ils l'ont toujours fait avec beaucoup de goût et d'art. Leur exemple à cet égard peut servir de modèle, aussi-bien que celui de plusieurs modernes célèbres; et quel que soit le sujet dont on s'occupe, on ne peut être blâmé pour regarder les unités de temps et de lieu comme des lois qui ne sont pas invariables.

Si une production dramatique ou pantomime n'est pas intéressante, et par elle-même, et par ses incidens, elle produira peu d'effet, quelque bien d'ailleurs qu'elle ait été conçue. Pour éviter ces défauts, il est donc nécessaire de bien choisir son sujet, ainsi que nous l'avons précédemment observé; et ce sujet doit présenter sans cesse une peinture frappante et variée des passions (12). Quand les passions sont fidèlement représentées, l'attention du spectateur se soutient, et l'intérêt ne manque jamais. Le *Varron* par de Grave, production pleine d'art et bien écrite, n'a pu se soutenir au théâtre, parce qu'elle manque d'action et d'intérêt. L'émoi des passions est la qualité la plus essentielle d'un drame, et il en est de même pour un ballet. Ce mouvement des passions est admirable dans *Inès*, *Mérope*, *Iphigénie*, *Zaïre* et *Roméo et Juliette*. Imitez en cela le célèbre Voltaire : quel est l'écrivain qui a traité plus en maître le mouvement des passions, et avec plus de philosophie, que cet homme extraordinaire? C'est le plus pathétique des poètes tragiques; il émeut, enflamme et transporte le spectateur : quelle variété infinie il déploie! Il est autant coloriste que poète; tout est grand et vrai dans ses productions; il a vu la nature avec les yeux du Ti-

tien, et ses descriptions ont toute la profondeur et la fierté de coloris de ce divin artiste. L'art dramatique a été porté par Voltaire à son plus haut point de perfection. Il y a plus de vie dans l'intrigue de ses pièces, et plus de variété dans ses personnages, que chez aucun des écrivains qui l'ont précédé; il est aussi plus varié dans le choix de ses sujets, et plus neuf dans leur exécution.

Ce poète philosophe savait mieux qu'aucun autre de ses rivaux comment instruire, amuser et intéresser à la fois ses auditeurs; quel que soit l'âge ou le peuple qui lui fournisse un sujet, il a toujours en vue un but moral; enfin, instruire en amusant est le premier axiome de l'écrivain dramatique.

Nous remarquerons avec les savans que la beauté, en sculpture, en poésie, en peinture et en danse, n'est pas la beauté géométrique des proportions, mais bien l'*expression* vivante et animée. L'action générale et les progrès d'une représentation théâtrale commandent l'attention quand il y a de l'intérêt; c'est alors que nos passions s'émeuvent et s'agitent, et que nous prenons part à ce qui regarde les personnages. L'art de s'emparer de l'esprit et des passions de l'auditoire constitue le plus grand mérite d'un auteur dramatique : c'est la véritable exposition d'une belle production théâtrale : *Vi sentite commuovere tutta la machina : v' adirate, o temete a vicenda; vi sentite raccapricciare i capelli, nascere il piacere, germogliar la speranza, etc. Un pezzo di pittura, o di scultura, il meglio fatto secondo le regole dell' arte, se non traspira azione, è un pezzo di maraviglia, come l'opera della Sfera, e del Cilindro di Archimede, le Gallegianti di Ga-*

lileo, i principii di Newton; ma non già bello. La prima sorgente di quest' azione, è che il poeta, o il pittore, n' abbia molto nel suo temperamento, e sia capace di riceverne molto dagli oggetti o reali, o fantastici. Un temperamento lento o freddo potrà per avventura essere un gran geometro, ma non un poeta, un pittore, uno scultore, che piaccia * (GENOVESI.)

La passion de l'amour, qui est l'âme du théâtre et la source de tant d'autres passions, dont le contraste produit des situations dramatiques sans nombre, est aussi essentiellement nécessaire à un ballet. De cette passion dépendent une multitude d'effets pathétiques et frappans, qui paraissent naturellement liés à la pantomime et à la danse. L'amour est la source principale d'action d'un ballet; c'est la passion seule capable de produire des sensations douces, agréables, et même quelquefois terribles. L'amour a été traité d'une manière victorieuse par les auteurs de

---

* « Vous sentez tout le corps s'émouvoir; une douce mélancolie s'empare de tous vos sens, et de vives sensations de plaisir y succèdent, suivies quelquefois de transports d'admiration; enfin le *beau* d'une action expressive est capable de nous transporter hors de nous-mêmes. Le profond et célèbre philosophe Genovesi observe qu'un morceau de peinture ou de sculpture, exécuté suivant les règles les plus savantes de l'art, ne pourra, s'il manque d'expression, être admiré que comme les machines d'Archimède et d'autres ouvrages de proportions géométriques, tandis que le beau excite en nous des sensations qu'on ne peut décrire. La source du beau doit être dans le cœur du poète ou du peintre, et il doit être susceptible d'enthousiasme pour le beau réel ou idéal. Un tempérament froid et lent peut convenir à un bon géomètre, mais jamais à un poète, à un peintre, à un sculpteur. »

Phèdre et de *Zaïre*. Ces grands poètes nous apprennent comment l'amour, de toutes les passions la plus belle et la plus puissante, contribue aux délices de la scène; ce sont les organes de la nature, qui, par leurs beaux ouvrages, doivent nous servir de guides et de modèles.

La sublimité du génie de Corneille paraît surtout dans la description des scènes et des événemens de cette passion, qu'il a traitée souvent d'ailleurs d'un style diffus et insipide dans ses tragédies. Dans Alfieri, l'amour n'est ordinairement qu'un moyen secondaire ou même accessoire, excepté dans la belle tragédie de *Myrrha*. L'harmonieux Métastase est un digne rival de Racine, qui peut être appelé le poète du cœur. Le premier a traité l'amour du style le plus élevé, et ce qui mérite d'être remarqué, c'est que dans les scènes les plus ardentes, la morale en découle, et qu'il est supérieur en entraînement à Alfieri, dans lequel on trouve cependant des exemples de terreur tragique et des personnages largement tracés à la manière de Corneille. Le délicieux Quinault est encore un autre modèle dramatique; il est tendre, passionné, et même quelquefois sublime : ses descriptions sont souvent dignes du pinceau du Corrége et du Guide. Apostolo Zeno est plein de feu et de sentiment dramatiques; il traite les passions avec une grande énergie. Shakspeare est un autre grand peintre des passions; la fidélité et la vigueur de ses conceptions sont également étonnantes : la nature est son modèle, et, à quelques égards, ses productions ne lui sont pas inférieures. Son entraînement est souvent tout puissant et sublime; ses œuvres sont une mine dont l'or doit être extrait avec beaucoup de soin. A mon avis,

d'ailleurs, le tragique anglais ne devrait être consulté qu'après avoir étudié tous les autres grands auteurs; car il serait à craindre que ses nombreuses erreurs ne faussassent le goût d'un compositeur jeune et inexpérimenté. *

Les anciens ne regardaient pas l'amour seul comme un sujet de tragédie; nous n'en trouvons chez eux qu'une faible esquisse, ce qui, je me hasarde à le dire, constitue, par la manière dont cette passion est traitée dans les drames modernes, notre supériorité sur les anciens. Les poètes classiques ne contiennent rien qui puisse être comparé au personnage de Phèdre ou aux derniers actes de *Zaïre*, à Métastase, et à *Myrrha*, d'Alfieri. Ces poètes séduisans et entraînans, auxquels les drames modernes doivent tout leur intérêt et toute leur supériorité, essentiellement aidés par les règles sages de nos théâtres, ne doivent pas occuper un rang inférieur à celui des plus grands noms cités dans cet ouvrage. Il faut avouer en même temps que nous sommes grandement redevables à l'antiquité, dont les poètes ont des beautés qui n'ont jamais été surpassées, ni même égalées.

Un ballet cependant peut être arrangé de manière à exciter l'intérêt, sans que l'amour en soit le sujet principal, et à l'exclusion de toute autre passion; il y en a un grand nombre qui peuvent

---

* Cette réflexion, on ne peut plus judicieuse, est annotée dans l'ouvrage anglais comme n'ayant trait qu'à la conduite et au plan des œuvres de Shakspeare, le grand poète national; elle nous semble tout-à-fait applicable en tout sens aux pièces de cet auteur dramatique, trop vanté par les uns, trop décrié par les autres.

(*Note du traducteur.*)

ainsi fixer et amuser l'auditoire : l'amour alors, comme épisode, produit un contraste d'autant plus agréable, et accroît l'effet des autres passions. Chaque espèce de passion, dans un ballet, doit être traitée en son lieu; mais aucune ne doit être admise à l'exclusion des autres, et pas même l'amour, qui souvent, introduit comme accessoire, devient l'objet principal. Il y a un grand nombre de sujets de l'histoire et de la fable qui peuvent être traités agréablement, et dans lesquels il n'est pas nécessaire que l'amour usurpe une domination despotique.

CHAPITRE VIII.

LA TERREUR, PLUTÔT QUE L'HORREUR, EST SUFFISANTE POUR CHAQUE PRODUCTION DRAMATIQUE. — IMITATION.

> Ne pueros coràm populo Medea trucidet :
> Aut humana palàm coquat exta nefarius Atreus.
> (HORACE.)

DANS le choix des passages de l'histoire que l'on se propose d'arranger en ballet, il n'est pas nécessaire de prendre ces faits horribles qui épouvantent l'espèce humaine, non plus que les atrocités de la fable qui paraissent au-delà de la nature humaine : le compositeur doit rejeter ces événemens choquans et sanguinaires qui forment en général les sujets des drames anglais et espagnols; il doit éviter également la plus légère imitation de ces bagatelles lourdes et improbables dont certains auteurs sont remplis; ces poètes

qui prennent plaisir à décrire ce que la nature a de plus exaspéré et de plus hideux ne sont jamais à imiter. Peut-être que de semblables sujets pourraient s'adapter aux plus sombres tragédies; mais encore le bon goût rejeterait-il des productions portées par une imagination délirante au-delà des bornes prescrites dans les arts d'imitation. Ainsi nous bannirons, comme sujets de ballets, les *Fauste*, *Manfred*, *Frankensteins*. (13)

Il est impossible de réconcilier avec l'horreur et le dégoût qu'inspirent ces drames monstrueux par un dénouement soit utile, soit agréable. Je ne puis comparer de telles compositions qu'à ces masques hideux en usage chez les anciens, qui les nommaient *mormolicia*, mot qui, suivant Hesychius et d'autres, suffisait, dans la bouche des nourrices ou des gouvernantes, pour frapper les enfans de terreur. La plus grande partie de ces productions n'a ni vérité ni fidélité d'imitation, et elles semblent calculées, semblables à des *mormolicia*, pour frapper de terreur des enfans et des femmes : ainsi, dans le choix d'un sujet, rejetez les trépas atroces des historiens et les *cauchemars* délirans des poètes; excluez également tout sujet qui ne se prête pas à la danse, et, à plus forte raison, tous ceux qui deviendraient, par la danse, des contre-sens ridicules et déplacés.

Eschyle, le père de la tragédie, n'a jamais teint la scène de sang, conduite dont la sage modération ne saurait être trop imitée. Ce génie puissant, en s'occupant à créer le drame, sut restreindre les écarts de son imagination; il découvrit et essaya tous les moyens d'arriver à la perfection théâtrale.

Horace aussi, comme on peut le voir par la

citation en tête du chapitre, le grand législateur du Parnasse, condamne les trépas sanguinaires; il défend positivement de montrer aux yeux Médée égorgeant ses enfans, ou l'atroce boucherie d'Atrée préparant un festin avec des lambeaux de chair humaine. Un des commentateurs du poète dit que ce précepte est fondé sur la nature et sur la raison; car il suffit d'exciter la terreur, et non l'horreur; le cœur humain ne s'améliore pas par cette exhibition de sang et de meurtre, mais bien par une détresse pathétique. C'est, en quelque sorte, une simple répétition des principes d'Aristote. Écoutons ce que dit ce grand philosophe, qui est toujours parfait dans ses compositions : « Puisque la tragédie, dit-il, est une imitation des plus grands caractères de l'humanité, nous devons suivre l'exemple des excellens peintres, qui font une ressemblance fidèle, mais embellie; c'est ainsi qu'un poète qui veut montrer un personnage violent et emporté peut faire voir jusqu'où cette passion peut s'étendre, plutôt que tel ou tel accès réel. » (*Poét.*, chap. XV.)

Ces excellens préceptes devraient être gravés dans la mémoire de tout écrivain qui compose pour le théâtre : « Si les arts imitent la nature, l'imitation doit être à la fois sage et brillante, et non une copie servile; chaque trait doit être conservé, mais il faut lui donner tout le développement dont il est susceptible. Enfin, c'est une imitation, non de la nature réelle et restreinte, mais de celle que l'esprit peut concevoir. Comment Zeuxis a-t-il réussi à peindre une beauté parfaite? A-t-il fait un simple portrait de quelque bel individu? Non; il a réuni les beautés éparses chez plusieurs individus; il a formé dans

son imagination un portrait réunissant ces beautés éparses, et ce portrait imaginaire a été le *beau idéal*, ce beau que la nature ne nous montre jamais qu'en parties séparées. Ceci est une indication pour tous les artistes, un chemin tracé, et que tous les grands maîtres ont suivi sans exception. »

Cette imitation de la belle nature est l'affaire de la poésie, de la musique, de la danse, de la peinture et de la sculpture, ce qui, dit Le Batteux, n'empêche pas la vérité et la réalité d'être l'œuvre terrestre des beaux-arts.

Les Muses elles-mêmes expliquent cette assertion dans les lignes suivantes, imitées d'Hésiode :

De la nature et de la vérité
Un simple trait par l'art est imité;
Mais il faut bien, pour lui donner la vie,
Du concours de nos arts la divine magie.

Si un événement historique se présente de manière à devenir un sujet de poëme ou de peinture, le poète ou le peintre peuvent l'employer, chacun se servant de son talent, de son génie, pour y ajouter les circonstances accessoires, les contrastes, etc. Lorsque Lebrun peignit les batailles d'Alexandre, il trouva dans l'histoire l'action principale, le lieu, les personnages; mais, en même temps, avec quelle invention, avec quelle poésie il enrichit son sujet! Quel dessin! quelles attitudes et quelle expression! Voilà des créations du génie, voilà des modèles. (14)

Le *grand ballet d'action*, ou ballet sérieux, doit être modelé principalement sur la tragédie, mais moins lugubre, et il faut même à ses traits les plus sombres substituer un peu d'enjouement; le portrait doit être

Vrai, mais flatté; tel qu'il est, mais en beau.
(BERNARD.)

Corneille et autres tragiques français sont toujours, ainsi que Métastase, d'un avis opposé à toute exécution sanglante sur la scène. Il n'y a d'autre autorité pour effectuer par le sang et le meurtre le dénouement d'une tragédie que la nécessité du sujet qui le requiert impérieusement. Il y a d'excellentes tragédies dépourvues de scènes d'horreur; ce genre élevé de l'art dramatique peut être enfin composé sans l'aide de tels moyens. Si les critiques, en gardiens du Parnasse, ont obligé même les hommes de goût à bannir du théâtre les scènes d'horreur révoltantes, pouvons-nous citer sans les blâmer ces compositeurs qui voudraient mêler la danse à des sujets d'un mauvais choix, dans les pièces de Shakspeare, Otway, Crébillon, Schiller et Nathaniel Lee?

Chaque style a son caractère particulier, et il faut se rappeler qu'il n'admet rien d'éloigné et d'étranger; c'est à l'histoire à relater chaque fait; elle est l'esclave de la vérité. La tragédie peint une nature élevée; elle nous donne ses leçons en nous pénétrant d'une profonde affliction. Que le maître de ballets en saisisse et en rende les beautés, et qu'il emploie tout son talent à en tirer le meilleur parti.

Si un compositeur de ballets, dans son admiration de certains passages de quelques poètes qui ont franchi les bornes posées par Aristote et par Horace, en donnant des descriptions horribles, tombe dans la même erreur, cette transgression des règles sera chez lui plus choquante que chez les autres, parce que l'objet particulier

de son art est d'exciter des sensations agréables et parfois pathétiques, mais jamais la terreur et l'effroi.

CHAPITRE IX.

MANIÈRE D'ÉLEVER ET DE PERFECTIONNER UN SUJET.

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux :
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.
(BOILEAU.)

Le compositeur de ballets doit imiter ces sculpteurs de l'antiquité qui, pour cacher la longueur démesurée de la tête de Périclès, représentaient toujours ce guerrier avec un casque (15). Si l'auteur a le talent d'ennoblir un sujet quelconque, il est sûr de produire un bon effet : mais combien il faut de génie pour perfectionner et embellir certaines productions de la nature, et en même temps cacher l'art qui peut créer ce miracle! Cette facilité naturelle et particulière, qu'on observe généralement dans les œuvres des grands maîtres, ne peut s'acquérir que par une infatigable application. On ne peut rien ajouter à son modèle, on ne peut rien en retrancher sans un goût cultivé et une connaissance profonde de la nature. Les meilleurs dessins d'après nature sont ceux qui nous donnent les moyens de la corriger et de l'embellir. Raphaël est le modèle des artistes et des auteurs; il imitait la nature avec un jugement profond, et toujours il embellissait

cette imitation : son goût pur et élevé rejetait tout ce qui est commun, trivial, indécent, enfin tout ce qui peut offenser les yeux ou les sentimens. Il donnait aux sujets les plus ordinaires un air de nouveauté, et son pinceau faisait de la plus légère circonstance un épisode intéressant. Rien dans son art ne lui était impossible; souvent, en traitant des sujets généralement connus, la fertilité de son génie, aidée par une profonde connaissance de son art, nous surprend et nous charme par la manière dont il nous présente ces objets, et par la forme nouvelle dont il les enveloppe : c'est toujours la nature, mais une nature que ce grand peintre a embellie et rendue parfaite. Tout ce qui n'est pas digne d'être vu, ou qui demande un voile, n'est mis dans ses œuvres que dans la demi-teinte.

Raphaël a ajouté aux beautés de l'antique : il est fidèle, parfait et sublime comme les statuaires grecs, mais plus universel et plus séduisant; c'est chez lui surtout qu'on trouve le *beau idéal*. Jamais mortel n'a créé et composé comme lui; une harmonie parfaite est le caractère de tous ses ouvrages, et produit l'effet le plus puissant. Chaque détail est arrangé avec goût; sa manière de grouper est délicieuse, et chaque objet est placé avec une justesse infaillible. La *Vision d'Ézéchiel* et quelques autres de ses peintures allégoriques montrent une puissance de grouper gigantesque et vraiment extraordinaire : c'est là que le talent de tout ennoblir est porté à son plus haut point de perfection.

Les grands peintres présentent à ceux qui composent pour le théâtre des avantages que n'offrent point les écrivains; car la peinture offre à la fois et l'ensemble de la fable, et les détails

des effets physiques des passions sur chaque personnage. L'imagination d'un jeune compositeur, en lisant une pièce damatique, peut, il est vrai, suppléer à la représentation; mais s'il n'est pas formé par l'étude et la nature, une telle représentation imaginaire sera toujours défectueuse, et conséquemment se reproduira au théâtre par un style mou et incorrect. Si donc les meilleurs peintres imitent fidèlement les plus beaux morceaux de la nature, que le compositeur et l'exécuteur de ballets les prennent pour modèles et les étudient. L'effet produit par un beau tableau est plus général et plus frappant que celui produit par la lecture d'une pièce de vers; car notre esprit s'émeut plus vite et plus puissamment par les impressions qu'il reçoit de la vue, que par celles qui lui arrivent à l'aide de l'ouïe et de la mémoire.

CHAPITRE X.

ORDRE.

....des proportions la savante beauté
A joint la symétrie à la variété.

(Delille.)

Il est indispensable qu'une harmonie parfaite domine toutes les parties de l'ensemble : chaque circonstance doit être placée en son lieu, sans confusion, et avec un ordre parfait. L'analogie qui peut exister entre divers objets ne doit pas laisser confondre les traits saillans de leur différence; car sans cela l'analogie donnerait à tout

une teinte uniforme, et la composition manquerait de cette variéte harmonieuse qu'offre toujours la nature, et qui préserve de la monotonie. L'ordre exclut toute transposition, toute disproportion, toute impropriété de détails : chaque détail d'une composition doit avoir avec les autres détails un rapport naturel, et une union qui concoure à l'action principale ; tout doit y être rendu assez clairement pour être facilement vu et senti. Les événemens doivent s'y lier les uns aux autres, pour former un tissu d'explication à la fois utile et agréable. C'est un arrangement semblable, où chaque circonstance se trouve convenablement placée, qu'on appelle ordre. Malheureusement, au reste, cet ordre si charmant et si essentiel dans les ouvrages de goût ne se trouve pas toujours dans les productions du génie : l'imagination nous emporte souvent, d'un bond rapide, au-delà des bornes de la raison. Labruyère remarque, avec son discernement habituel, qu'il est plus aisé pour un grand génie d'exceller dans des compositions sublimes, que de ne pas se laisser entraîner à quelque erreur par son imagination. Si l'art n'est pas toujours le compagnon du génie, il faut bien se garder de croire que des écarts continuels, sans aucun ordre et sans art, soient du génie.

Plaisir que l'ordre procure.

Il ne suffit pas, dit Montesquieu, de présenter une foule d'objets à l'esprit ; il faut les lui présenter avec ordre. C'est ainsi qu'on peut se rappeler ce qui vient de se passer, et qu'on peut imaginer ce qui va arriver : notre esprit se plaît à une telle extension de sa perspicacité. Mais dans un ouvrage où il n'y a pas d'ordre, l'esprit

est sans cesse détourné par son occupation à tâcher d'y mettre de l'ordre. Le but que l'auteur se propose, et celui que nous nous sommes proposé à nous-mêmes, se confondent alors : l'esprit ne se rappelle rien, ne devine rien, et devient stupéfait par la confusion de ses idées propres et du *non-sense* qu'elles lui présentent. Fatigué enfin de cette lutte, il devient incapable de goûter aucun plaisir; et c'est ainsi que, quoiqu'il n'y ait pas une intention formée de confusion chez l'auteur, l'ordre que veut rétablir le spectateur contribue au désordre de la pièce. Les peintres, en groupant leurs figures, ont soin d'éviter un désordre complet; ce qui doit être vu complétement, dans un sujet de bataille, est en évidence sur les premiers plans, tandis que la mêlée confuse est rejetée sur les derniers plans.

CHAPITRE XI.

VARIÉTÉ, CONTRASTE.

Jucundum nihil est, nisi quod reficit varietas.
(P. Syrus.)

Le contraste nous frappe en de contraires sens;
Des termes opposés qu'à nos yeux elle étale
L'imagination mesure l'intervalle.
(Delille.)

Quand on veut exciter l'intérêt ou le plaisir, il faut mettre de la variété dans son ouvrage; la nature, notre modèle, n'est jamais entièrement la même. Le compositeur doit s'attacher à jeter de la variété dans son intrigue, à chaque scène,

à chaque acte, et cette qualité agréable doit aussi réjaillir sur les passions et les personnages; on doit encore l'observer même dans les danses et dans les décorations, et tout doit y contribuer pour produire un effet agréable. Évitez l'uniformité, car elle produit la monotonie, et la monotonie engendre l'ennui.

Les qualités opposées, les contrastes frappans, sont toujours attendus dans la comédie et dans la tragédie; ils sont indispensables dans un ballet. C'est au genre particulier de la pantomime à exprimer les passions et les sentimens le plus étrangement opposés; et sans cette opposition, les gestes n'offriraient pas long-temps de l'intérêt. Les contrastes sont évidens dans la nature, et l'on doit les reproduire au théâtre; essentiels au drame, ils ne manquent jamais d'y produire un grand effet; ils donnent de la vigueur, de la vie au ballet. C'est par des contrastes remarquables dans leurs œuvres que l'on reconnaît les hommes d'un grand talent. Shakspeare, ce géant du théâtre anglais, met toujours en scène les contrastes les plus extraordinaires. Voltaire, Corneille, Racine et Métastase, ainsi que les meilleurs poètes épiques, doivent être nos modèles à cet égard.

« Les contrastes entre le gentil et le noble, le grand et l'agréable, l'agréable et le triste, n'excitent pas d'émotions profondes, mais plaisent par leur variété; et l'on en doit faire un libre usage. Le contraste qui produit les plus grands effets est le terrible et le sublime en opposition avec le tendre et le beau; mais on a rarement besoin de ce contraste, d'abord parce qu'il est rare dans la nature, et ensuite parce que l'effet du sublime est de produire l'étonne-

ment; si donc ce contraste est souvent répété, l'étonnement cesse.

« Les contrastes naissent quelquefois de la situation particulière des personnages, et par un changement de scène; le plaisir peut s'introduire parmi l'horreur, et la mélancolie dans un jardin de délices : ce sont alors ces scènes qu'il faut introduire pour inspirer des émotions opposées, pour remuer et ravir l'âme. » (SAINT-LAMBERT.)

Le contraste des situations doit être particulièrement recherché dans l'intention de les varier; ainsi plusieurs scènes d'amour qui se succèdent sont fatigantes, et l'on peut faire la même observation pour des scènes de passions violentes.

La variété doit aussi se glisser dans l'arrangement des scènes; ainsi, à un aspect triste doit succéder un aspect brillant et gai; qu'aux somptueux embellissemens d'un palais succède la simplicité naïve de la vie privée. Le même soin doit régner dans les couleurs des costumes. Enfin, il ne faut pas négliger la plus petite circonstance de contraste ou de variété, puisque c'est de leur union que naissent les plus grands effets.

CHAPITRE XII.

COUP DE THÉATRE.

C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache.
(BOILEAU.)

PLUSIEURS maîtres de ballet, aussi-bien que la plupart des auteurs dramatiques, ont une grande confiance dans les coups de théâtre; ils saisissent

avidement toute occasion de les frapper, et croient avoir tout fait quand ils ont réussi à représenter quelque événement improbable ou extravagant, ou qu'ils ont déployé le luxe sanglant d'un horrible assassinat; ils s'imaginent aussi que des changemens à vue, des apparitions, des flammes, une multitude envahissant la scène, et surtout des évolutions militaires à pied et à cheval sont des accessoires indispensables et du plus grand effet théâtral. C'est à l'aide de ce vacarme que les mauvais auteurs déguisent la pauvreté de leurs compositions; et malheureusement, si par hasard ils réussissent auprès d'un public ignorant, c'est toujours une atteinte grave au bon goût et au talent. Un tel triomphe, au reste, ne peut être de longue durée; le fracas et le clinquant ne peuvent toujours faire taire la voix du bon goût.

> Il volgo ignaro, che non è bastante
> A discernere il ver con vista acuta,
> Tutto ciò che ha del nuovo e del brillante,
> Più che il solido e l'utile, valuta.
>
> (Casti.)

Ce sont de tels connaisseurs qui dictent des lois, mais l'ignorant seul s'y soumet.

L'esprit des *coups de théâtre* n'est pas généralement compris, et l'on ne peut donner une explication réelle de ce que l'on entend par ce mot. Je ne puis donc mieux faire que de suppléer à ce qui manque pour éclaircir ce sujet, en citant un fragment d'une lettre de Laharpe à Voltaire. « J'entends continuellement parler le public du pouvoir des coups de théâtre, dit cet écrivain; mais en quoi consiste réellement un coup de théâtre? Est-ce dans une exécution sanguinaire?

Non ; Oreste, dans la tragédie d'*Andromaque*, aime Hermione ; il peut l'épouser si Pyrrhus s'unit à Andromaque en refusant Astyanax, ainsi qu'il y paraît déterminé, et achevant toute espèce de sacrifice pour posséder la belle Troyenne. Oreste se réjouit de cette heureuse attente. Pyrrhus entre : chaque chose prend un aspect nouveau. Andromaque l'a bravé, et il sollicite de nouveau la main d'Hermione, et, en délivrant Astyanax, il invite Oreste à venir être témoin de son union avec Hermione. Oreste devient stupéfait d'étonnement, et l'auditoire partage sa stupéfaction ». C'est là un vrai coup de théâtre, et c'est celui d'un grand maître.

Qu'un tel effet dramatique est différent de ceux dont nous parlions tout à l'heure, et qui sont cependant applaudis souvent par le plus grand nombre ! Dans le drame, ce n'est pas la vue seule, c'est le cœur qu'il faut frapper. Le coup de théâtre proprement dit consiste en un événement imprévu, un changement subit des sentimens des personnages, et dans une action noble et extraordinaire. Il doit exciter l'admiration et l'étonnement, mais il doit aussi ne pas manquer de probabilité.

Dans le dernier acte de la tragédie de Racine déjà citée, Oreste, après avoir égorgé Pyrrhus pour obéir à Hermione, revient près d'elle pour recevoir sa main, le prix promis à son crime ; mais dans quelle situation il se trouve lorsqu'il est accablé par les reproches de celle qui l'a poussé à un tel excès ! Elle l'accuse du meurtre du roi, qu'elle aime encore ; il y a là une situation nouvelle et terrible, un coup de théâtre pour Oreste et pour les spectateurs. C'est au moment où il se croit le plus heureux des hommes qu'O-

reste devient un objet d'horreur pour celle qu'il aime. C'est une des situations les plus tragiques dont le théâtre soit susceptible, et c'est là que Racine déploie cet immense talent qui l'a rendu si célèbre. Cet exemple, à mon avis, est d'un effet plus grand encore que celui cité par Laharpe. Ce sont deux scènes qui s'emparent de vive force du cœur et de l'imagination, et tel est l'effet que le compositeur doit essayer d'imiter. Les poètes qui ont immortalisé la scène française, les Italiens Métastase, Alfieri, Ap. Zeno, l'Anglais Shakspeare, doivent être les objets d'études profondes de la part de ceux qui veulent réussir dans la carrière dramatique. Le drame espagnol fournit aussi de puissans effets dramatiques, tels que ceux qu'on rencontre dans Calderon, par exemple. Quelques excellens passages de Kotzebue et de Schiller peuvent être également recueillis. Mais en étudiant les modernes, n'oublions jamais les anciens, leurs modèles; car ce sont eux qui possèdent le secret des situations les plus dramatiques et du sublime le plus profond. Depuis les anciens, l'exécution théâtrale a fait des progrès étonnans, que l'on doit à Poliziano, Trissino, Corneille, Racine, Molière, Crébillon, Voltaire, Maffei, Métastase et Alfieri.

Il n'est pas nécessaire de courir sans cesse après des situations dramatiques et des coups de théâtre, d'introduire sans relâche des scènes à contraste; les mets les plus délicieux ne doivent pas toujours être servis, et les beautés théâtrales trop fréquentes et en profusion deviennent à la longue affectées et monotones. Quand le sublime est prodigué, le spectateur se fatigue. Dans tout le cours d'une action dramatique, le poète et le

compositeur doivent s'emparer entièrement de notre esprit par une peinture naturelle des passions; l'un nous récrée par ses idées poétiques, l'autre nous divertit par la gaîté de ses danses et la pompe de ses décorations.

CHAPITRE XIII.

PERSONNAGES, SOLILOQUES ET MONOLOGUES.

Conservez à chacun son propre caractère.
Des siècles, des pays étudiez les mœurs :
Les climats font souvent les diverses humeurs.
(BOILEAU.)

ÉVITEZ d'introduire un grand nombre de personnages; leur foule occasionne la confusion et nuit à l'effet de la pièce. N'admettez jamais un personnage inutile; n'en ajoutez aucun à ceux qui suffisent pour expliquer le sujet. Alfieri, à cet égard, est le modèle le plus parfait que l'on puisse suivre; tous ses personnages sont essentiels et indispensables au sujet; il n'y en a pas un seul de trop, et ils sont tous disposés de la manière la plus intéressante. L'on est redevable à ce poète de la suppression de ces rôles inutiles et importuns appelés *confidens*, et qui ne servent qu'à montrer la stérilité d'invention de l'auteur. Dans les tragédies françaises, ces rôles surabondans empêchent le développement du sujet, aussi-bien que quelques couples amoureux que l'on rencontre dans Métastase. La tendresse de ce poète pour les chanteurs, qui veulent toujours avoir les principaux rôles, a rendu souvent

Digitized by Google

monotones ses opéras. Horace désirait qu'il n'y eût pas plus de quatre personnages dans une pièce, considérant ce nombre comme suffisant pour expliquer le sujet à l'auditoire.

Nec quarta loqui persona laboret.

Nous admettrons certainement un plus grand nombre de personnages que celui fixé par le législateur poétique; mais il faut que tous les personnages admis soient nécessaires et contribuent à l'intérêt général. Prenons garde d'ailleurs d'imiter Schiller, qui dans une de ses pièces, *Guillaume-Tell*, a introduit cinquante personnages parlans, sans compter un nombre infini de personnages muets et qui ne font simplement que se montrer. Il y a aussi vingt personnages dans le *Jules-César* de Shakspeare; mais ce déluge de personnages est un signe caractéristique des écrivains qui travaillent dans le style romantique. (16)

Un maître de ballets doit faire sa première étude de la nature, et étendre ses observations sur toutes les classes de la société. Il doit également remarquer les coutumes et les manières particulières à chaque pays, même dans les détails, et tout ce qui est distinctif. Quelque ressemblance qu'il y ait parfois entre les manières de certaines nations, il y a toujours des traits assez caractéristiques pour en faire sentir la distinction. Rien enfin ne doit échapper à l'observation du compositeur, car il n'y a rien dans la nature qui ne puisse lui servir. Il doit noter surtout les particularités des époques où les personnages florissaient. Dans les représentations classiques, l'auditoire doit pouvoir reconnaître chaque personnage au style de son jeu, si je puis ainsi m'exprimer, et

à sa manière de développer les passions. Quelle dissemblance, par exemple, existe entre le caractère d'Achille et celui de César! entre Achille et Paris! Le caractère et la conduite de Mahomet sont l'opposé de ceux de Trajan. Quelle immense différence entre les personnages de *Philippe* et du père de *Virginie* (17); entre *Rodrigue* et *Zaïre;* entre *Iphigénie* et *Agrippine!* l'esprit et les habitudes de l'*Afrique* sont d'une autre nature que ceux de l'*Europe*. L'éducation, les manières, la conduite et les actes d'un villageois, d'un simple bourgeois, sont essentiellement différens de ceux d'un roi ou d'un héros. Ces marques de distinction sont celles qu'Aristote nomme *costume*, et qu'il recommande à l'étude de chaque acteur *dramatique* :

Observez, connaissez, imitez la nature.

(DELILLE.)

Les personnages doivent contraster entre eux; s'il y a une Clarisse, sa bonté et sa vertu doivent contraster avec les vices d'un *Lovelace*. La conduite de *Britannicus* comble d'infamie celle de *Néron*. La continence d'*Hippolyte* est en opposition avec les passions effrénées de *Phèdre*, et dans le roman de Fielding, l'infamie de *Blifil* sert à nous faire aimer *Jones*. Tous les personnages dramatiques doivent être saillans; chacun de leurs traits doit nous frapper immédiatement et de manière à être parfaitement saisie. Plus le contraste est fort, plus l'œil en doit saisir les traits. Un personnage tranquille et inactif parle peu, et n'a que quelques particularités; mais dès que ce personnage s'émeut, il prend une existence et développe ses qualités inhérentes. Ovide, dans l'une de ses descriptions animées, nous présente

une image frappante à l'appui de cette assertion. « L'Envie sommeille dans son repaire, plongée dans la solitude; ses serpens, ne trouvant aucun objet pour assouvir leur colère, s'engourdissent dans une torpeur immobile : soudain Minerve paraît, et l'Envie donne sur-le-champ des signes de vie et d'agitation ; un poison mortel fermente dans son cœur, et des feux livides jaillissent de ses yeux. Les serpens autour de sa tête étendent leurs dards et sifflent, attendant le moment de répandre leur venin. » Le sens allégorique de ce passage peut s'appliquer au théâtre : « Voulez-vous introduire un *envieux*, il suffit de le mettre en contact avec la vertu pour qu'il montre sur-le-champ sa hideuse difformité. Un assemblage de personnages différens donne du relief à tous; ainsi le *misanthrope* est amoureux d'une *coquette*; tandis que le *glorieux* a un père indigent et caché sans qu'il le présume. L'intégrité de *Sévère*, dans *Polieucte* trompe la politique soupçonneuse de *Felix*. » (De Chabanon.)

Dans les personnages de Racine, nous aimerions à trouver plus de variété, et la même remarque peut s'appliquer à Alfieri et à Métastase; ces grands poètes, en s'attachant trop chacun à leur style particulier, ne se sont pas aperçus qu'ils employaient les mêmes matériaux pour décrire des caractères totalement opposés. Voltaire était sur ses gardes à cet égard, et il tombe rarement dans la même faute; il varie à la fois et ses personnages et ses incidens. Corneille peut être appelé le *Michel-Ange* du drame, il est sublime et vrai comme nature. Shakspeare excelle souvent à varier et à marquer les traits de ses personnages; mais ses dessins d'après nature ne sont pas toujours achevés et d'une vérité historique;

il paraît, au reste, inépuisable comme la nature; ses citations sont faciles, mais elles sont inachevées et semblent n'avoir jamais été corrigées. Quand le poète anglais est en veine, il surpasse tout; ses personnages ont du mouvement, de la vie, et ils nous entraînent. Les inégalités que l'on remarque dans quelques uns de ses rôles tiennent plus souvent de la nature des événemens qu'il introduit dans la pièce qu'à la nature même de ces rôles. Le génie de Shakspeare était doué du pouvoir de comprendre et de compléter ce qu'il avait compris; mais le goût et l'art accompagnent rarement ses audacieux écarts. Une des qualités particulières de Schiller, et qui mérite d'être remarquée, c'est la variété infinie qu'il jette sur ses personnages; et c'est en cela plus qu'en toute autre chose que ce poète doit être imité. Donnez à vos personnages quelques instans de repos, comme une ombre à l'éclat de leurs actions. Ce que l'auditoire voit sans cesse, ce qu'il entend sans cesse, le même sujet, finit par le lasser. Un personnage, par exemple, qui est continuellement fou du commencement à la fin de la pièce, devient un objet ridicule et dégoûtant; une malade d'amour qui se lamente indéfiniment est dans le même cas; il faut varier les sentimens et que les passions se croisent.

Le personnage principal doit être plus souvent en scène que les rôles moins importans, et ces derniers doivent lui être entièrement subordonnés; ils paraissent en général destinés à faire naître les passions ou à les contrarier, et à produire enfin des incidens qui accroissent l'intérêt. L'intérêt doit s'attacher à chacune des parties de la composition, mais la part principale doit s'attacher au sujet principal plutôt qu'à un

épisode. Deux caractères principaux peuvent être opposés l'un à l'autre, mais enfin le héros de la pièce doit triompher, fût-ce même par la mort. N'éloignez jamais assez long-temps le personnage principal pour qu'on puisse l'oublier, car l'intérêt qu'on lui porte ne doit jamais languir. Les personnages secondaires jettent de la variété sur la scène, et font naître en même temps le désir d'y voir revenir le héros; cela est indispensable dans toute espèce de sujet de la fable ou de l'histoire. Le sort du héros doit être l'objet universel de l'espoir ou de la crainte, et toujours sa présence doit être impatiemment attendue; chaque fois qu'il reparaît, ce doit être avec quelque nouveau motif d'accroître l'intérêt et le mouvement de la scène.

Homère, Virgile, Arioste et le Tasse, nous offrent une mine inépuisable de personnages; ces poètes coloristes ont excellé dans le dessin et dans la représentation la plus belle et la plus vraie de l'esprit humain; peut-être même que le Tasse, à cet égard, surpasse ses rivaux. Des personnages dessinés d'une main ferme et sage sont toujours vrais et d'accord. *Godefroi*, *Renaud*, *Argant*, *Tancrède*, *Saladin*, *Armide*, *Clorinde*, *Herminie*, sont des peintures achevées, parfaites, et ne sauraient être trop étudiées. Les personnages secondaires du poëme sont aussi tracés d'une manière admirable et digne en tout de servir de modèle.

Soliloque : on désigne par cette expression les réflexions et les raisonnemens qu'un homme fait avec lui-même. Le *monologue* est une espèce de dialogue dans lequel un personnage fait à lui seul son propre personnage et celui d'un interlocuteur. Si le soliloque peut être souvent dans

la nature, ce n'est pas un tort de l'introduire dans le drame. Il y a certaines situations intéressantes de la vie ordinaire, où un homme n'ayant personne à qui se confier, entame nécessairement un monologue; il est, au reste, difficile d'en admettre dans un ballet : si on le tente, le sujet doit en être aisément imaginé, et il ne doit contenir que ces idées qu'un geste peut exprimer. L'action que l'on emploie doit toujours être d'une nature simple et calculée, de manière à transmettre la pensée avec clarté, facilité et précision.

Les soliloques, qui ne supposent pas d'interlocuteur, ne sont pas d'une exécution si difficile que les monologues; ils demandent un style élevé et imposant, et produisent un bon effet quand on les introduit convenablement et qu'ils paraissent une conséquence naturelle de la scène qui les précède. L'action pantomime qui les exécute demande beaucoup d'attention et d'étude, autrement elle devient tout-à-fait inintelligible.

Il doit toujours y avoir un motif suffisant pour l'introduction de soliloques ou de monologues, et le compositeur doit en faire un usage modéré et convenable. Quelques auteurs en sont trop prodigues, et cette prodigalité est très blâmable (18). Le soliloque est un refuge et une ressource pour les écrivains; mais il ne faut pas en abuser : ils doivent sortir naturellement du sujet et être essentiels à l'explication. Une personne se trouvant seule, s'abandonne librement à la réflexion; les pensées qui la préoccupent se font jour de temps à autre par des exclamations accompagnées de gestes particuliers; mais tout cela se fait d'un ton bas et généralement bref : il ne se pose d'ailleurs jamais de questions pour y faire des ré-

ponses comme s'il y avait en sa présence un interlocuteur réel.

Ceci paraît l'état simple et originel du soliloque, et l'ayant toujours à l'esprit, on peut en enrichir et en élever l'expression par la puissance du geste. La nature en général se contente de peu de gestes pour s'expliquer; mais les gestes qu'elle emploie sont expressifs, parce qu'ils ont de l'énergie et du rapport avec le sens intérieur. Le langage de la nature est simple, et si un acteur veut s'efforcer de l'imiter en cela, la pantomime réussira certainement par un tel effort. Les *monologues* naturels produisent souvent beaucoup d'effet, surtout exécutés par un mime de talent qui les embellit parfois de tout le charme de son art.

Plusieurs des anciennes pantomimes n'étaient autre chose que des monologues, et un seul acteur y était employé; il était censé décrire chaque personnage mentionné dans le programme. Nous terminerons ce chapitre en recommandant à nos jeunes compositeurs de motiver toujours l'entrée d'un personnage, non seulement en scène, mais encore dans la pièce, car il n'y a rien de plus improbable et de plus déplacé qu'un personnage qui se montre et qui disparaît sans nécessité, uniquement parce que tel est le bon plaisir de l'auteur.

CHAPITRE XIV.

MORALE DRAMATIQUE.

Se nessun componimento dee essere rettamente accostumato, e sano; ciò si conviene a quelli che debbono essere recitati in pubblico.

(C. Gossi.)

Le drame doit avoir, ainsi que nous l'avons dit, deux objets principaux en vue : plaire et instruire. Pour atteindre ce double but, il faut des ouvrages d'un goût pur, ne s'écartant jamais de la bienséance, et qui tendent plutôt à corriger qu'à démoraliser.

La palme ne doit donc être donnée qu'aux auteurs et aux artistes qui ont rempli cette importante indication d'Horace, joindre l'utile à l'agréable. Tous les artistes célèbres et presque tous les poètes se sont rangés à cette règle sage. Voltaire, Racine, Métastase et Zeno se sont toujours proposé un but utile dans leurs productions dramatiques. (19)

Qu'un sublime talent soit un talent utile.

(Laharpe.)

Cette maxime doit être sans cesse présente à la pensée d'un jeune compositeur : une œuvre dramatique n'est jamais parfaite sans moralité. Le savant et judicieux Pompignan exige que toute production théâtrale porte sa morale avec elle, considérant la morale comme indispensable au complément de l'ensemble.

La plupart des tragédies grecques n'offrent aucune morale, et l'on ne peut, en conséquence, en retirer que peu d'instruction. D'un autre côté, les comédies grecques sont plutôt des satires amères que des œuvres destinées à corriger les mœurs. C'est avec peine que nous observons le même esprit d'immoralité dominant quelques scènes de Molière et de Goldoni, cet esprit qui souille les drames de Plaute et d'Aristophane. Les anciennes comédies anglaises ne sont qu'un outrage continuel aux bonnes mœurs. Shakspeare est loin d'être moral dans ses comédies et dans ses tragédies, il est plus loin encore de ce qu'exige Aristote.

Métastase, Voltaire, Euripide, peuvent être nommés les philosophes du théâtre ; les portraits qu'ils tracent sont à la fois amusans et instructifs. Les deux premiers, surtout, sont les écrivains dramatiques les plus moraux. Quand ils nous offrent une image vivante des temps passés avec toutes les passions de l'homme, ils nous donnent une instruction excellente et nous inspirent une haute philosophie. C'est à cet égard que le poète italien est au-dessus de ses rivaux, et que Voltaire reste tout-à-fait sans égal.

CHAPITRE XV.

RAPPORT DE LA MUSIQUE A LA DANSE.

La musique et la danse ensemble se marient.
(LUCIEN.)

LES anciens exigeaient un accord parfait entre l'expression de la musique et le mouvement de la

danse. Chaque geste, chaque changement de position des danseurs était ainsi produit par la mesure particulière et le rhythme de l'air, et l'air était composé de manière à répondre par sa mélodie et par ses modulations à chaque mouvement pantomimique, quel qu'il fût (20). Le goût et la raison devaient être consultés dans la culture d'un si bel art. Cet accord devint l'étude importante des Italiens, particulièrement pour la pantomime. Mais, ainsi qu'on l'a déjà observé, il n'est pas nécessaire d'étendre cet accord à celui d'un pas et d'un geste pour chaque note; l'illusion dramatique peut être détruite en voulant l'outrer.

La musique est une partie essentielle du ballet; c'est par son pouvoir que la vérité, la force et le charme de l'action pantomimique arrivent à la perfection; c'est leur union délicieuse qui produit les effets les plus surprenans. (21)

La musique des anciens, aussi-bien que la poésie, contenait une variété de rhythme, de mesure et de style, dont la nature convenait surtout pour rendre les mouvemens de l'âme de la manière la plus expressive. Il fallait avoir la plus grande attention, dans tous les mouvemens, à suivre exactement la musique; et ceux qui s'écartaient de cette règle étaient sévèrement réprimandés et honnis.

Il faut un soin particulier pour adapter à la musique la précision des gestes pantomimiques; il faut également un soin particulier pour éviter ces méprises dont nous avons été témoin trop souvent, et qui consistent à s'efforcer de conformer à un air pris d'un opéra sérieux l'action de personnages qui exécutent une scène comique; ou bien, au contraire, à prétendre représenter

les discours de deux personnages graves par une musique gaie et dansante. Ce serait faire ce que le satirique a exprimé par *cantar su la ciaccona, il miserere*, SALV. ROSA (*chanter le miserere sur l'air de la chaconne*). La musique doit décrire les personnages et leurs passions, en affermissant et complétant leurs portraits. L'accent et la mélodie de la musique doivent toujours varier suivant le sujet du ballet. La musique d'un ballet pompeux doit certainement différer de celle qui représente une scène villageoise, et le rhythme et la mélodie des airs d'un ballet mythologique ne peuvent être de la même espèce que ceux d'un ballet de chevalerie ou romantique. Il faut qu'une analogie parfaite règne entre ce qui frappe les yeux et les oreilles. Les idées du musicien doivent s'accorder avec celles du poète, et leurs travaux doivent toujours se fondre dans une union agréable.

Profitons des exemples des anciens et des leçons des grands maîtres de l'Italie. C'est ainsi que la multitude peut être ramenée au bon goût pour la musique d'une vérité pathétique, capable de réjouir à la fois l'âme et les sens; et c'est aussi par ce moyen que, devenue sensible au style, tout ce qui n'est pas avoué par les règles de l'art et de la raison cessera de lui plaire. (22)

CHAPITRE XVI.

DÉCORATION.

Loin les ornemens froids, les détails superflus;
Tout ce qu'on peint de trop pèse sur le tissus
(LEMIERRE.)

ARISTOTE recommande la décoration, et, à la vérité, les productions importantes la réclament impérieusement. Pour être complète, une représentation théâtrale exige des décorations, un orchestre, des costumes; car, quelque belle que soit la déclamation, quelque délicieux que soit le chant, ils ont l'un et l'autre besoin de ces illusions puissantes. D'Alembert observe avec justesse combien peu de charme dramatique offrait de son temps la représentation des tragédies françaises; ces œuvres, quoique d'une nature noble, ne peuvent produire l'effet désiré si elles ne sont aidées de la pompe théâtrale. Il est facile de séduire la multitude par un grand fracas de machines, de décorations; et quand cet embellissement n'est pas exigé par la nature du sujet, il est juste de le mépriser. Par rapport aux ballets, c'est plutôt l'expression pantomimique et la danse qui méritent mon approbation, et j'ose augurer un succès complet au ballet qui réunit ces deux qualités. Je ne voudrais pas que l'on se contentât de plaire aux yeux, je voudrais essayer de toucher le cœur, et une bonne pantomime, expliquée par une bonne musique, est capable de remuer le cœur profondément.

L'embellissement des costumes, de l'orchestre, des machines, de la décoration, est particulièrement exigé pour les grands ballets (23). Cette pompe théâtrale est également indispensable dans les pièces de la fable ou du genre héroïque. Si l'étude de la peinture peut être regardée comme un complément nécessaire à celle de la danse, l'imitation de cet art est nécessaire pour embellir un ballet. Quand d'ailleurs ces embellissemens ne sortent pas du sujet et ne lui sont pas nécessaires, ils perdent tout leur charme et deviennent inutiles et ennuyeux. Il me semble, dit Dauberval, que les parties les plus essentielles d'un ballet sont la danse, la pantomime, la musique, la peinture; et quant aux autres embellissemens, ils devraient être

> Per bellezza di parti aggiunte insieme,
> E con giusta misura in un composte.
>
> (Tasso.)

C'est par cette harmonie, par cette union intime de l'ensemble et des accessoires, que nos sens sont charmés et même ravis. Ces embellissemens doivent être introduits d'une manière convenable, car ce n'est pas d'eux seuls que dépend le succès. C'est le cœur qu'il faut d'abord intéresser; les ornemens viennent ensuite comme accessoires, et c'est au bon goût et au jugement du compositeur à les arranger et à les placer seulement où il convient qu'ils le soient. L'action pantomimique réclame nos soins principaux dans tout le cours de la pièce; la mise en scène et les décorations y sont entièrement nécessaires; mais, encore une fois, ce ne sont que des accessoires.

Quand un compositeur ordinaire veut à toute

force un succès, il se trouve obligé de déployer aux yeux du public tout le clinquant, l'oripeau du théâtre, les costumes d'or et d'argent, les tours de force, les changemens à vue, la multitude de personnages. Il s'imagine que ce fracas théâtral excitera l'intérêt, mais il se trompe. Sa pièce pourra plaire un instant, mais elle sera bientôt mise, par les connaisseurs et les critiques, au rang inférieur qui lui appartient. Ces artistes présomptueux qui veulent se parer des lauriers du talent ressemblent à cet élève d'un acteur célèbre ancien, qui, ne pouvant représenter la beauté et la grâce d'Hélène, l'avait affublée de joyaux et de broderies. « C'est la grâce d'Hélène que vous deviez représenter, lui dit son maître, et non sa richesse. Ce qui plaît à l'œil seulement sans satisfaire l'esprit n'est pas de longue durée. »

La pompe des décorations est naturelle aux ballets; mais elle doit être variée, et toujours appartenir à la nature du sujet; chaque ornement doit être fondé sur la convenance et sur la raison (24). Si c'est une faute dans les comédies de changer sans cesse le lieu de l'action, même dans le même acte, de manière à détourner l'attention et à assoupir l'intérêt, il est encore plus blâmable de ne pas éviter cet écueil dans un ballet, où la pantomime ne peut, en certains cas, servir, comme le font les paroles, à lier une scène à l'autre, ou à rendre compte d'un brusque changement.

Il suit de là que quelque changement que l'on veuille faire, quelque nouveauté, quelque variété que l'on veuille introduire dans un ballet, le soin premier et principal est de ne jamais rompre le fil de l'histoire, lequel fil est tissu et soutenu

par la gesticulation pantomimique. Ces gestes sont les seuls moyens auxquels l'esprit se fie pour l'explication de ce qui va suivre, et le fil en est rompu par une danse continue et d'une longueur déraisonnable. C'est à cette pratique vicieuse, peut-être, qu'il faut surtout attribuer les plaintes fréquentes que l'on entend contre les représentations de ballets.

CHAPITRE XVII.

COSTUME.

La leggiadria del vestirsi, che tanta vaghezza natural beltade accresce. (ALGAROTTI.)

CHAQUE acteur doit être obligé de porter l'espèce de costume qui est particulièrement et exactement approprié au personnage qu'il représente. Chaque particularité remarquable d'un costume doit être soigneusement étudiée; on peut ensuite le modifier et l'embellir suivant le goût théâtral.

Cet art du costume ne doit pas être négligé dans les théâtres, puisqu'il contribue à l'effet général, et qu'il est également avantageux et aux danseurs et aux pantomimes. Les danseurs ne sauraient être trop attentifs à s'habiller de manière à ne pas être gênés dans les pas et les attitudes de leur danse, tout en conservant la fidélité du costume; ils sont d'ailleurs fréquemment obligés à modifier leurs vêtemens lorsque leur forme ou leur façon empêcherait ou cacherait la grâce de leurs mouvemens. Enfin, ils

doivent être habillés d'une manière élégante et légère, et leur costume doit ajouter un nouveau charme à leur art.

Si, par exemple, il est nécessaire d'introduire un Turc ou un calife dansant, cela peut-il s'effectuer avec leur ample costume habituel? L'essayer serait du dernier ridicule : emprisonné dans cet accoutrement, le danseur serait privé de tout moyen d'exécuter les mouvemens les plus simples. Si un danseur représente un ancien chevalier, essaiera-t-il de s'exposer à danser en bottes, éperons, cuirasse, gantelets, manteau et écharpe?

On peut regarder les habits courts de ces temps anciens comme chevaleresques et pittoresques; mais s'ils étaient conservés par les danseurs dans toute leur sévérité, ces habillemens seraient encore d'un poids insupportable. Qui pourrait leur demander une exécution soignée, en les enfermant dans des robes fourrées de Russie, ou dans d'épaisses polonaises, avec des coiffures et des bottes d'une façon non moins barbare? La nature et la vérité ne peuvent être représentées au théâtre d'une aussi simple manière; il faut leur conserver toujours une certaine ressemblance, mais il ne faut jamais sacrifier à la rigueur de l'étiquette la grâce et la décoration; il faut enfin embellir le modèle, sans adopter rien de ce qu'il offre de fautif.

En Italie, et surtout au grand théâtre de Milan, on donne la plus scrupuleuse attention à la sévérité du costume dans les ballets; rien de plus important que de costumer une pièce. Chaque vêtement est façonné d'après des monumens authentiques de l'art, et on ne laisse rien sans l'essayer, afin de compléter l'illusion théâ-

trale. On souhaiterait, à la vérité, parfois que les artistes italiens ne copiassent pas avec tant d'exactitude et si rigoureusement ces costumes qui gênent l'aisance des mouvemens et la liberté de la pantomime; et c'est au maître de ballets, en ce cas, à sacrifier quelque chose aux grâces.

En France, excepté à l'Opéra de Paris, chaque acteur doit s'occuper de son costume, et conséquemment chacun l'arrange suivant l'idée imparfaite qu'il s'est formée des différens styles de costume. Il résulte de là que l'ensemble des personnages est rarement costumé d'une manière exacte et noble; et il faut dire, à la vérité, que plusieurs acteurs n'ont pas le moyen de soigner leur costume jusqu'à une parfaite imitation. Dans les théâtres de province, l'auditoire et les acteurs font peu d'attention aux costumes; s'ils sont propres et jolis, on n'en demande pas davantage. Les acteurs principaux ont, il est vrai, des costumes plus fidèles, mais les seconds rôles et les rôles inférieurs sont costumés d'une manière pitoyable. Ces fautes choquantes tiennent à un système mesquin d'économie de la part des directeurs de théâtre, et conséquemment ne doivent pas être imputés entièrement aux acteurs. On devrait songer à remédier en France à ces détails de direction théâtrale; mais cette recherche n'est pas du nombre de celles auxquelles nous devons nous livrer dans cet ouvrage. Il est impossible en même temps de s'empêcher de condamner certains acteurs, qui, par ignorance et par inattention, commettent les plus lourdes bévues, et ne conservent rien dans leur costume qui ait le moindre rapport à la vérité, tandis qu'ils ont, surtout à Paris, toute espèce de facilités pour consulter les productions

de l'art, les écrits des savans, et tous les moyens de les mettre à profit. Ces fautes sont donc inexcusables, et les jeunes gens qui se vouent au théâtre ne sauraient trop les éviter. *

Talma jouait le rôle de *Coriolan* avec une tunique et un casque grec, costume qu'il portait dans le rôle d'*Achille*, échangeant ainsi la simplicité du casque romain contre la magnificence de l'armure grecque. Le même acteur jouait aussi *Nicomède* dans le même costume qu'il employait pour représenter *Oreste*. Ceci paraît incroyable d'un si grand acteur, que l'on regarde en France comme le fondateur du costume tragique, et cependant c'est exactement vrai. Lavigne, le célèbre chanteur, qui occupe un des premiers rangs à l'Académie de musique, jouait le rôle d'*Orphée* avec le casque et l'épée d'*Achille*, et le barde de Thrace paraissait avec un costume emprunté au héros grec. Cet acteur paraissait aussi devant le public dans le rôle d'un consul romain avec tout le luxe du costume grec digne de la magnificence d'Alcibiade lui-même, et certes jamais les sévères républicains de l'ancienne Rome n'eussent reconnu leur consul sous des habits si somptueux. Le même Lavigne jouait le berger dans *le Devin du village*, vêtu d'une chemisette plissée avec le plus grand soin, ornée et garnie de rubans. Son habit était de soie, embelli de rubans de satin, et coupé à la mode de *Géliot* le chanteur. La ceinture était

---

* Il paraît, d'après ces remarques, que M. B. veut à tout prix établir la vérité dramatique, et qu'il ne fait grâce à aucun absurde préjugé, en quelque lieu qu'il le trouve.

de basin, et pour compléter l'extravagance, son chapeau était pointu comme celui du magicien. Vestris dansait le rôle d'amoureux, dans le ballet de *la Fille mal gardée*, dans un de ces costumes de fantaisie qu'un *merveilleux* choisirait pour aller au bal. Il jouait aussi le rôle de *Mars*, imberbe comme un enfant, et les pieds nuds aussi; n'ayant pas de bottines, il eût au moins dû avoir des sandales.

Dans le ballet du *Barbier de Séville*, où il remplissait le rôle du *comte Almaviva*, au lieu de se déguiser en maréchal ferrant, conformément à la pièce, il jouait la scène amusante du second acte en uniforme élégant d'officier, avec des bas de soie. Le même artiste dansait dans l'opéra d'*Aristippe* en *tunique* et en *turban!*

Mademoiselle Georges paraissait dans le rôle de *Clytemnestre* avec la même écharpe et la même tunique qu'elle portait dans le rôle d'*Idamé*. Un critique observait à cette occasion qu'elle était plus excusable de s'habiller en grecque pour un rôle de Chinoise, que Voltaire ne l'était pour avoir donné une vertu si sublime à une Chinoise. Cette actrice confond souvent les vêtemens grecs et romains. Elle a aussi la faiblesse et l'affectation de montrer ses diamans à toute occasion et dans toute espèce de rôle; elle s'en pare même dans le rôle d'*Antigone*, qui accompagne son père dans un moment d'infortune et de dénuement. Il y a des spectateurs qui peuvent se rappeler avoir vu Lafond jouer *Pygmalion* dans le magnifique costume avec lequel il représentait *Néron*. *Nicomède*, qui devrait être simplement costumé quand il paraît *incognito* à la cour de son père, était joué par l'acteur dans le splendide costume de *Ninias*.

Quand le maître de ballets donne ses ordres pour le costume, il faut qu'il fasse attention à mettre une espèce de rapport entre le style des habits et celui de la mise en scène; les couleurs peuvent en être différentes, mais pas plus splendides. Pour établir le costume particulier à un pays, il faut examiner et imiter soigneusement l'époque où la scène se passe. Le choix des couleurs et des nuances appartient au goût.

Enfin le costume peut se définir une sorte d'épitome d'histoire, de géographie et de chronologie; car il ne détermine pas seulement le pays, mais encore, s'il est exact, l'époque même où la scène se passe : un homme de l'art, et qui a de l'instruction, ne demande à un costume fidèle que de lui rappeler le pays et l'époque où l'action a lieu, quand il n'a encore ni lu ni vu la pièce. Il est impossible de donner une raison plus péremptoire pour prouver l'importance de la vérité des costumes.

CHAPITRE XVIII.

COMPOSITEURS ET MIMES FRANÇAIS, OU ACTEURS DE BALLETS.

L'âme veut être émue, et sentir est son sort :
L'inaction pour elle est une lente mort,
Et cette activité, partage de son être,
Au feu des passions elle le doit peut-être.

(DULARD.)

GÉNÉRALEMENT parlant, les compositeurs français ou maîtres de ballets négligent dans leurs pro-

ductions de conserver l'intérêt de l'action. Ils pèchent à la fois par la variété et par les incidens; aussi, à défaut d'effet théâtral, il est impossible qu'ils plaisent long-temps. Nous avons observé déjà que l'action, la passion et l'intrigue sont toujours attendues au théâtre, et que sans elles l'attention ne peut être ni fixée ni agréablement occupée.

Les compositeurs français devraient modeler leurs scènes sur les œuvres célèbres des grands maîtres, et particulièrement sur ces compositions importantes qui embellissent le théâtre dramatique. Ces écrivains, au contraire, s'abandonnent trop au style mythologique; ils semblent déterminés à répéter sans cesse les contes et les descriptions de la fable et des *métamorphoses*, ce qui rend leurs productions fades, monotones et ennuyeuses. Les personnages de leurs ballets sont toujours *Vénus*, *Cupidon*, *Flore*, *Zéphire*, les *Grâces*, les *Jeux* et les *Plaisirs;* et avec ces redites, l'auditoire est condamné à bâiller jusqu'à en avoir des nausées. Dans le plus simple *divertissement*, l'olympe et ses habitans figurent encore forcément. En changeant ce style, on y pourrait faire succéder des nouveautés agréables qui réveilleraient l'attention du public et seraient favorablement reçues.

L'histoire ancienne et moderne de chaque pays et de chaque peuple, les rapports des hommes célèbres de tous les âges, les relations des voyageurs et les écrits des grands auteurs, présentent une infinité de beaux sujets très convenables à la composition des ballets; c'est sur eux que les artistes doivent diriger leurs soins et leur habileté; et en s'y renfermant d'une manière dramatique, ils sauveraient leurs noms de l'ou-

bli. Un choix de ces événemens, exploits et faits de renom,

Argomento grande
Porge ai più dotti ingegni. (PINDAR.)

On a souvent désiré que des hommes de talent voulussent s'appliquer à la composition de semblables sujets, complétement négligés jusqu'à ce jour au théâtre en France, et que des compositeurs instruits, préférant l'histoire à la mythologie, pussent y choisir avec goût des sujets convenables aux ballets et susceptibles de l'embellissement théâtral. J'ai la conviction que de semblables sujets, traités avec art et talent, seraient d'un succès infaillible. En variant ainsi l'amusement du public, le ballet y gagnerait à la fois, et deviendrait plus populaire. Une fable, une anecdote, un roman ou un poëme peuvent également suggérer parfois l'intrigue d'un ballet. Un indice de ce genre suffit souvent à un homme de génie; il développe ce germe, l'embellit et le décore jusqu'à ce que le tout devienne une œuvre théâtrale parfaite.

Un grand nombre d'opéras de Quinault, de A. Zeno et de Métastase, ont été arrangés en ballets en Italie : pourquoi ne ferait-on pas la même chose en France? La pompe, les décors, la magnificence particulière au grand *ballet d'action* augmenteraient encore l'intérêt d'une belle comédie. Que l'on recherche donc les productions d'une nature noble et pathétique; un théâtre national requiert des représentations grandes et superbes. Il est vrai d'ailleurs que l'on a représenté à l'Opéra de Paris plusieurs ballets d'un style un peu différent des ballets accoutumés : *l'Enfant prodigue*, le *Retour d'Ulysse*, *Nina*,

Cléopâtre, et quelques autres du même genre, ont été bien reçus du public; pourquoi donc les auteurs ne recherchent-ils pas de semblables succès dans une semblable carrière? Ils n'ont même pas eu d'imitateurs assez hardis pour entrer dans une voie si heureusement ouverte. L'entreprise était noble et digne d'émulation; et s'ils avaient persisté dans la route qu'ils avaient découverte, le succès eût couronné leur persévérance. La meilleure raison, je pense, que l'on puisse donner de leur indolence et de leur irrésolution, est le défaut d'acteurs mimes capables d'exprimer le sentiment et leur ignorance de la gesticulation convenable; ce qui empêche d'entrer dans aucuns détails, et rend conséquemment la représentation confuse et obscure (25). Si la pantomime pèche par ses gestes qui indiquent le sentiment, et par ses autres mouvemens imitatifs qui doivent être clairs et expressifs, la scène languira sans aucun intérêt.

Avec des mimes aussi peu instruits il est impossible d'indiquer l'intrigue d'une pièce; les interruptions fréquentes des scènes qui surviennent exigent l'explication la plus complète; aussi, ne pouvant parvenir à faire comprendre leurs idées, les compositeurs français sont obligés de se renfermer dans des sujets simples, très connus, et dès-lors rebattus. Ajoutez à cela qu'un système fautif et des coutumes bizarres empêchent les progrès de l'art pantomimique en France. Chacun redoute de faire une innovation, et se croit perdu s'il ose sortir de l'ornière tracée par ses prédécesseurs. L'ignorance est satisfaite, et l'envie triomphe d'une telle sottise.

Une étude profonde de la pantomime donnera

les moyens d'expliquer toute espèce de sujets; elle augmentera les ressources du maître de ballets, et contribuera à varier les compositions. Si cette étude était suivie en France, elle accroîtrait certainement les bornes des sujets de ballet.

Dans le choix des originaux, cherchez la variété, soignez le style, quel qu'il soit, copiez toujours d'après les productions du génie, et non d'après celles de la médiocrité, et ne vous laissez détourner de ce droit chemin ni par le caprice ni par intérêt particulier. La nature, toujours variée, toujours abondante, vous fournira sans cesse ou des sujets complets, ou au moins des indications. Les œuvres des poètes et des historiens ne sont pas tellement épuisées, qu'elles ne présentent encore de grandes ressources aux maîtres de ballets. Les mêmes sujets aussi peuvent être traités d'une manière différente; une imagination vive et active surmonte toute difficulté. Il y a ainsi une foule de personnages à décrire, et les artistes français en disposeront de la manière la plus avantageuse à leurs productions.

CHAPITRE XIX.

COMPOSITEURS ET MIMES ITALIENS, OU ACTEURS DE BALLET.

> « Les arts imitatifs ôtent à la réalité ce qu'elle a d'odieux, et n'en retiennent que ce qu'elle a d'intéressant. Il suit de là qu'il faut épargner aux spectateurs les émotions trop pénibles et trop douloureuses. » (BARTHÉLEMY.)

Si les compositeurs français s'adonnent trop au style de la fable, les Italiens s'abandonnent

trop au tragique; et rarement, dans leurs productions, les scènes sont calculées pour délasser de l'oppression causée par la tristesse du sujet. Ces pièces lugubres sont caractérisées par des scènes d'horreur, et le théâtre ressemble à ces arènes sanglantes où les gladiateurs venaient combattre et mourir. L'imagination de ces écrivains paraît se plaire au milieu du carnage et des tombeaux; les furies de la destruction semblent s'attacher à toutes leurs conceptions, et leurs mornes et sanglantes représentations se terminent ordinairement par des crimes ou des exécutions révoltantes. Des enthousiastes à froid applaudissent un tel genre, et restent sans émotion à des représentations d'un pathétique vrai; le sublime n'a pas d'attraits pour eux. La multitude se plaît aussi à de telles représentations; mais c'est au bon goût qu'il appartient de détruire ce charme (26). La danse par elle-même répugne à des scènes si terribles; Terpsichore fuit les signes de meurtre, les trépas et les cadavres. Il y a certaines choses qui doivent être bannies entièrement de la scène, et il y en a d'autres qu'on n'y doit qu'entrevoir.

On ne saurait donner trop d'attention au choix d'un sujet de ballet : les sujets où l'on introduit la danse ne doivent pas être appropriés au style tragique, tandis qu'au contraire les mouvemens gais et comiques ne doivent avoir rien de commun avec la gravité et le sublime de la tragédie. Quand on travaille à des sujets sérieux, l'original, ainsi qu'on l'a déjà observé, doit être modifié et embelli. Quant à ces représentations, qui sont plutôt horribles que tragiques, elles ne doivent jamais être mises en scène; elles sont rejetées par le bon sens, et le bon sens en est

blessé. Plusieurs auteurs sont en garde contre les défauts de semblables pièces; mais ils ne peuvent les éviter quand ils composent pour certains auditoires, dont le goût paraît rivaliser celui des habitans les plus calculateurs et les plus sérieux des bords de la Tamise. *

Les Italiens aiment à être profondément émus et agités par une représentation théâtrale. Melpomène a beaucoup d'empire sur eux, et sa sœur Thalie en a fort peu. Une semblable prédilection peut s'attribuer à la force de leur imagination pleine de feu et à leur sensibilité profonde et caractéristique; ils veulent être émus et transportés par un ballet comme par une pièce dialoguée. Ils exigent de leurs acteurs pantomimes les plus grands efforts, et critiquent un maître de ballets aussi impitoyablement qu'un poète dramatique. Cette sévérité d'ailleurs est avantageuse à l'art, puisqu'elle excite le talent et qu'elle est une preuve du grand intérêt qu'y prend le public. Il faut remarquer, quant aux artistes nommés en titre du chapitre, que la pantomime de leurs pièces absorbe toute l'action à l'exclusion de la danse; on ne peut d'ailleurs appeler ballet une représentation qui ne consiste qu'en pantomime. Leurs intrigues cependant devraient être choisies parmi celles dans lesquelles la danse peut s'introduire convenablement, car il serait impossible et ridicule de donner un *divertissement* sur un sujet d'un tragique trop grave pour un amusement joyeux. Que le coloris de votre peinture soit varié, mais

---

* M. B. ne nous connaît pas encore à fond. (*Note de l'éditeur anglais.*)

que cette variété soit artistement disposée : que les scènes tristes passent insensiblement de l'ombre lugubre à la douce lumière de la gaîté. Les émotions pénibles et agréables dépendent d'un tel arrangement, qui, s'il est ménagé avec goût et jugement, nous rend susceptibles de passer sans surprise d'une scène tragique aux mouvemens gracieux de la danse. Ce sont ces contrastes bien disposés qui, au lieu d'une simple pantomime, constituent un ballet; et c'est ainsi que certains sujets tragiques, qui n'en paraissent pas susceptibles au premier aperçu, peuvent être adaptés à un ballet.

En Italie, les excellens ballets historiques et mythologiques ont été représentés avec une telle magnificence et une telle perfection, qu'ils n'ont pu encore être rivalisés, et les critiques les plus sévères ont été obligés eux-mêmes d'y applaudir. Il est vrai qu'ils n'offrent aucune horreur dégoûtante et aucune circonstance qui tende à corrompre les mœurs. C'est à de tels modèles que doivent s'attacher les compositeurs qui ambitionnent la célébrité, et ils ne doivent jamais la perdre de vue dans la chaleur de leur propre composition; c'est ainsi qu'ils seront assurés des applaudissemens de tous les hommes de goût. Par ce moyen les jeunes compositeurs éviteront deux grandes erreurs : la première, de chercher à inspirer l'horreur au lieu de l'émotion; et la seconde, de faire des pantomimes simples au lieu de ballets. Dans un ballet la danse doit à la fois participer à l'intrigue et à l'intérêt de la pièce, et lui servir d'ornement. Quelques artistes italiens, soit ignorance de l'art, soit dessein formé de tout donner à la pantomime, négligent

la danse. Les compositeurs français, d'un autre côté, ne font aucune attention à la gesticulation, et traitent comme un accessoire très secondaire cette partie principale et la plus importante d'une pièce. Cependant chaque genre mérite une égale attention, et lorsque l'un envahit entièrement la place et les droits de l'autre, c'est toujours aux dépens de l'ensemble, et l'exécution ne peut manquer d'être extravagante.

On peut conseiller à la plupart des compositeurs italiens de reculer les étroites limites qu'ils s'imposent, et d'examiner, pour devenir moins tragiques et plus variés, les meilleurs romans anciens et modernes, les faits de chevalerie décrits dans certains poëmes, les fictions et les féeries. Ces ouvrages sont un trésor, et l'on y puisera des matériaux susceptibles d'enrichir le répertoire des maîtres de ballets de toute espèce de nouveautés.

Certains compositeurs, peu satisfaits du système déjà établi par le goût et la raison, tentent d'introduire une méthode nouvelle dont voici les traits principaux. Ils prétendent que la pantomime devrait être réglée, non seulement par le *rhythme* et la *cadence* de l'air, mais encore que les bras ou les jambes de l'acteur devraient marquer chaque mesure, et même chacune des syllabes de la phrase musicale. Ils exigent aussi qu'en certains passages un pas soit exécuté à chaque note. Ainsi les gestes et les pas se multipliant à l'infini, le spectateur, fatigué de ces mouvemens rapides et confus, serait incapable de suivre l'intrigue de la pièce. L'acteur aussi, fatigué par de constans efforts, sortirait de scène

sans avoir produit le moindre effet. Les conséquences de ce faux système sont qu'un danseur, forcé de faire pour chaque geste deux ou trois pas en s'accordant avec la mesure de l'air, et devant aussi passer d'un côté à l'autre du théâtre, en diverses directions, ne pourrait former absolument que des pas *dansans*, c'est-à-dire pas *de bourrée*, *chassés*, *contre-temps*, *glissades*, etc.; et l'on s'imagine quel effet risible résulterait d'une telle pantomime. Qu'y aurait-il de plus ridicule que de voir des personnages importans, tels que des héros et des divinités, dansant avec d'autant plus de rapidité, que l'intérêt irait croissant par une action plus vive et plus pathétique? Les compositeurs qui voudraient représenter une pantomime de ce genre ne pourraient même indiquer ces gestes et ces pas qu'ils prétendent exécuter d'une si extravagante manière. Combien cette bizarre affectation est loin de l'imitation fidèle de la nature!

Il est impossible qu'un acteur, contraint de s'asservir aux règles d'un tel système, puisse se présenter avec grâce, avec aisance; et plus impossible encore qu'il se fasse comprendre et qu'il trouve moyen d'exprimer les sensations qui l'agitent. Ses intentions étant sans cesse contrariées et ses gestes l'étant pareillement, il joue son rôle sans aucun effet. Considérée sous son point de vue le plus avantageux, cette nouvelle méthode, même soutenue par le talent, doit ne paraître jamais que pitoyable et insignifiante, et ne produisant d'autre effet que celui d'une marionnette mue par des fils. Un acteur qui viendrait à tomber entre les mains d'un compositeur de cette espèce, et qui voudrait suivre les règles de cette école nou-

velle, ne serait qu'un homme sacrifié à l'idole extravagante de l'innovation. Suivez plutôt les règles du beau et du vrai :

....i' vo' credere a sembianti
Che soglion effere testimon del core. (27)
(DANTE.)

CHAPITRE XX.

DIFFÉRENTES ESPÈCES DE BALLETS.

« Sua cuique proposita lex, suus decor est; nec comœdia in cothurnos assurgit, nec contrà tragœdia socco ingreditur. » (QUINTILIEN.)

Il y a trois espèces de ballets : le *sérieux*, le *mélo-dramatique* ou *demi-caractère*, et le *comique*. Le ballet sérieux embrasse les sujets suivans : tragédie, histoire, romans, mythologie fabuleuse et sacrée (28). Le ballet mélo-dramatique est un genre mêlé : certains passages de l'histoire, quelques sujets de romans merveilleux, orientaux, allégoriques, pastoraux, quelques contes anacréontiques, pourvu qu'ils ne soient ni trop sérieux ni trop comiques, peuvent convenir à ce genre. Quant au ballet comique, tous les sujets nationaux, de triomphe, bourgeois, satiriques, de vices, burlesques, héroïques, comiques ou tragi-comiques, peuvent y être appropriés. Le *divertissement*, ou *fête*, est un spectacle théâtral que la danse seule constitue. L'intrigue d'une pièce, à la vérité, exclut cette représentation, qui ne lui appartient pas en

propre, et qui cependant n'est pas la célébration de quelque événement public ou privé seulement, mais qui sert encore à rendre hommage à un beau caractère ou à faire revivre dans une cérémonie le souvenir de quelque fait de renom.

On voit par là que les ballets peuvent être aussi variés que toute autre représentation théâtrale, et il suit également de là que pour atteindre le but, les bons auteurs doivent être profondément étudiés, ainsi que toutes les compositions dramatiques et tous les bons ballets. Les talens d'un jeune compositeur ne peuvent jamais être mieux employés et développés que par la réunion des préceptes de l'art aux données de l'expérience.

C'est à la tragédie qu'appartiennent la pitié et la terreur ; ainsi ces auteurs qui, pour obtenir un effet plus frappant, disposent les événemens de manière à produire une horreur continuelle, plutôt que d'inspirer simplement la terreur, ne peuvent servir de modèles pour les émotions d'un intérêt croissant. Les esprits faibles sont grandement terrifiés par de telles productions, et c'est, au jugement des hommes de goût, qui savent apprécier ce qui est bon, le seul résultat qu'elles obtiennent. Ces représentations ne servent qu'à augmenter le nombre des productions aussi horribles et aussi dégoûtantes que le *Parthénius* de *Nicée*, et les romans de l'école de Radcliffe. Voltaire, le grand Voltaire, exige que la scène ne soit souillée de sang que dans les occasions extraordinaires, lorsque cela devient tout-à-fait indispensable, et encore faut-il que cela soit fait avec tant de soin, que les yeux du spectateur soient en quelque sorte, et s'il est possible,

détournés d'une telle horreur. Nous remarquerons aussi, avec Dubos, que « ce n'est pas la quantité de sang répandu, mais la *manière* de le répandre qui constitue le caractère de la tragédie; d'ailleurs la tragédie, quand elle va jusqu'à l'extravagance, devient froide, et nous sommes plutôt disposés à rire qu'à pleurer aux productions d'un poète qui s'imagine être pathétique en proportion du sang qu'il verse; quelque mauvais plaisant pourrait même lui demander la liste de ses morts et de ses blessés. » Il est rarement nécessaire au théâtre de passer de la terreur à l'horreur, et le pathétique seul doit être jugé suffisant pour produire une illusion tragique.

C'était l'usage des anciens que le gouvernement fournît au poète les sujets de tragédie, et c'est sur ces documens que les écrivains devaient travailler. Les faits les plus célèbres de l'histoire et de la fable étaient ordinairement choisis, parce qu'ils excitaient un intérêt d'autant plus général, qu'ils étaient plus généralement connus, et cette coutume ne laissait pas que d'être avantageuse au poète. Les poètes comiques, au contraire, étaient les maîtres absolus du choix de leurs sujets : chacun dès-lors choisissait le sujet le plus agréable à son goût et à son génie; ils pouvaient même l'inventer entièrement, et la pièce était ainsi complétement de leur propre fonds. Blair ne donne pas assez de latitude aux auteurs comiques dans le choix de leurs sujets; il est peut-être nécessaire d'y mettre des bornes; mais à mon avis, plus la comédie est universelle, meilleure elle est, et plus elle a de chances de succès.

La comédie, dans son enfance, n'était autre

chose qu'une simple représentation sur un théâtre de quelque accident de la vie privée. Les écrivains ayant enfin cessé l'usage des pièces de circonstance, composèrent des sujets d'imagination, à la grande satisfaction du public et à sa tranquillité.

La même remarque ne peut s'appliquer à la tragédie; car il est nécessaire, en traitant un sujet élevé, de le fonder sur la vérité ou sur des fables bien connues, et qui portent un caractère d'authenticité. La vérité d'ailleurs n'a pas toujours été scrupuleusement respectée par quelques écrivains qui font peu d'attention à l'opinion publique, à l'égard des lieux et du temps; et même ces écrivains, en traitant le même sujet, diffèrent en un grand nombre de particularités. A cet égard, Gravina observe aussi-bien qu'Aristote que *Médée* n'a pas tué ses enfans, et que ce crime est une invention d'Euripide. Dans l'*OEdipe* de Sophocle, *Jocaste* s'étrangle, tandis que suivant Sénèque elle se perça d'un glaive. Sophocle et Euripide ont traité tous les deux le sujet d'*Electre;* mais l'un en fait une vierge demeurant toujours dans son pays natal, tandis que l'autre la marie et la fait vivre loin du pays natal. Ce dernier poète, dans les *Troyens*, sacrifie *Polixènes* à la tente d'*Achille*, et dans *Hécube*, cette même *Polixènes* est égorgée en Thrace.

Quand un poète s'engage dans la description d'êtres imaginaires, il est rare que son imagination ne le transporte pas hors des bornes de la probabilité; mais il faut toujours qu'il conserve quelque ressemblance avec la nature, et que l'intention ou le sens allégorique soit toujours facile à saisir. Le poète, enfin, doit imiter ces

sculpteurs qui, malgré la proportion colossale de leurs statues, conservent dans les diverses parties l'accord et la symétrie du corps humain d'une taille ordinaire. C'est ainsi que le goût et le jugement préserveront toujours un auteur de la folie et de l'extravagance, et que des sujets de la fable, ou allégoriques ou scéniques, traités de cette manière, seront certains du succès.

On peut citer une foule d'exemples de ce genre, et nous en conclurons qu'il n'est pas nécessaire d'altérer la fable ou l'histoire, ainsi que cela est généralement reçu, et que si l'on change quelque chose à l'action, il faut au moins que ce soit d'une manière analogue à la nature du sujet, et pour augmenter l'effet théâtral. Les additions et les retranchemens doivent être faits avec un soin également judicieux, et seulement dans les endroits qui en ont besoin, en prenant garde surtout de ne pas altérer l'harmonie de l'ensemble. L'auteur peut, dans ces compositions, se livrer à son génie inventif, mais sans oublier jamais que ses fictions doivent porter le cachet de la vérité.

Les Grecs ne bornaient pas le genre de la comédie simplement à ce qui est ridicule, ni celui de la tragédie à ce qui inspire la terreur et la pitié. Ils savaient introduire des scènes sérieuses dans leurs comédies, ainsi qu'on le voit dans *Aristophanes;* tandis que les pièces tragiques admettaient souvent des scènes de comédie, comme le prouvent les œuvres d'Euripide :

> Interdùm tamen et vocem comœdia tollit;
> Et tragicus plerumquè dolet sermone pedestri. »
> (HORACE.)

Les Grecs avaient aussi d'autres espèces de

drames, savoir : les *satiriques*, les *ilarodia* et les *magodia*, qui prenaient rang entre la comédie et la tragédie, participant plus ou moins de l'une ou de l'autre, et tenant ainsi les deux extrémités de la chaîne dramatique.

Avec une telle liberté, les poètes pourraient représenter toute espèce de personnages avec toutes les nuances de chaque passion. La nature ne suit pas son cours par sauts et par bonds; elle ne passe pas en un instant de l'obscurité de la nuit à la lumière éclatante du jour, ou des glaces de l'hiver aux chaleurs de l'été; elle procède, au contraire, graduellement et imperceptiblement.

De toutes les variétés de drames qu'on peut trouver dans les deux divisions principales, la plus remarquable est la tragi-comédie. Les personnages de ces pièces sont des princes et des grands hommes, qui, tout en conservant un certain style noble et imposant, se montrent avec un certain abandon enjoué. On n'y exige pas une passion profonde et puissante, et le dénouement n'y est jamais tragique et terrible.

Peu d'auteurs français ont profité de ces licences; elles ont été par eux abandonnées aux Espagnols, aux Anglais, aux Italiens et aux Allemands, qui ont cultivé ce genre de composition avec ardeur et plaisir. Cet abandon en France exclut la variété, et une foule de sujets qu'on trouve dans la nature restent ainsi perdus : la classe de la tragi-comédie présente cependant un champ vaste où un génie fertile peut faire d'abondantes moissons; elle présente toutefois une distinction assez difficile, rien n'étant plus difficile que de

Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

Si l'on n'admettait dans la tragédie que l'horrible et le lugubre, dans la comédie que la gaîté et le ridicule, que deviendrait l'espace immense qui séparerait alors ces deux extrêmes? Cette lacune ne serait-elle pas bien remplie par des représentations de ces sentimens et de ces incidens qui ne sont ni terribles, ni vulgaires, ni graves, ni gais?

Il paraît donc qu'il y a plusieurs espèces de productions tragiques et comiques. Peut-on appeler le style de Corneille dans *Nicomède*, tragique, comme il l'est dans *Rodogune?* Combien le style de *Tancredi* ne diffère-t-il pas de celui d'*Otello?* Ce sont cependant deux styles tragiques. Le style d'Alfieri est entièrement différent de celui de Racine. Le comique du *Misanthrope* n'est pas celui des *Femmes savantes*, et le style de *l'Etourdi* diffère de celui du *Glorieux*. Goldoni nous offre encore une autre espèce de comédie dans son *Padre di Famiglia*, qui ne ressemble pas à celle de *gl' Innamorati*. Le *Dissipateur*, *Nanine*, la *Gouvernante*, etc., sont des pièces d'un genre bien dissemblable.

On peut remarquer dans le style des ballets cette même différence caractéristique, et c'est à l'homme de talent à donner à chaque style sa couleur particulière.

Il y a plus d'une comédie française écrite en vers, qui pourrait passer pour une tragédie, par un simple changement de noms. D'un autre côté, il y a des tragédies dont il suffirait de changer les noms pour en faire, avec quelques modifications de style et d'action, de véritables comédies; mais c'est une erreur qu'il faut avoir soin d'éviter, aussi-bien que celle de choisir

pour la comédie des sujets trop élevés et trop sérieux; que Melpomène cependant ne soit jamais privée de cet intérêt qui remue les passions et les élève jusqu'aux situations pathétiques et sublimes. Dans la tragédie les personnages doivent se conduire comme des héros; dans la comédie ce ne sont plus que des hommes qui vivent et agissent à la manière ordinaire.

Le style dramatique peut s'adapter au ballet; mais il n'est pas nécessaire de s'en servir comme ces auteurs qui voudraient l'élever jusqu'à la tragédie par le choix du sujet.

La plus grande partie de ceux qui confectionnent des *drames bourgeois*, des *drames sombres* et des *drames honnêtes*, n'atteignent pas d'autre but que de faire frissonner d'horreur le spectateur en lui présentant des tableaux déshonorans pour l'humanité, et choquans par cette bassesse à laquelle le sort et la nature nous condamnent, et ils ne négligent rien pour arriver à ce beau résultat.

Les drames renferment à la fois le sublime de la tragédie et la gaîté de la comédie, et ils doivent offrir la même morale que la tragédie et la comédie offrent séparément. Sans faire le panégyrique de ce genre de représentations théâtrales avec l'espèce de fanatisme qui a inspiré Diderot, Beaumarchais et quelques autres, je remarquerai seulement qu'il est plus approprié au ballet qu'on ne le supposerait, car il offre une grande variété de coups de théâtre et de situations fortement contrastés, triomphe de la pantomime et de la danse. Une pièce de ce genre fournit encore une grande variété de personnages et de passions qui se développent alternativement dans des scènes gaies et sérieuses.

Le barde avonien, Shakspeare, réussit souvent dans ce mélange de comédie et de tragédie; il manie avec aisance le pinceau d'Eschyle et la plume de Molière pour représenter avec un égal talent le sublime et le comique. Si Denina (célèbre littérateur italien), et quelques autres avaient pris la peine de l'observer, ils se seraient épargné des critiques injustes sur le célèbre poète anglais.

Il faut le répéter, le choix de la décoration et du sujet exigent du discernement. La théorie des mauvais compositeurs, qui, sans goût et sans génie, veulent en imposer à la multitude par du fracas et du clinquant, est la même que celle de ces faiseurs qui s'imaginent que tout ce qui est dans la nature produit de l'effet au théâtre; et pourvu qu'ils éveillent quelque émotion et fassent couler quelques larmes, ils s'inquiètent peu des moyens qui leur servent à atteindre ce but. Ce nouveau système poétique paraît avoir été créé par quelques écrivains allemands. Je préfère les proverbes *dramatiques* de Carmontelle à toutes ces secousses extravagantes et sans but utile; au moins une moralité plaisante et utile ressort de ces proverbes pour amuser l'esprit.

Pendant que nous sommes en train de discourir sur les différens styles, il ne sera pas hors de propos de dire quelque chose du *romantique*, dont les productions, quelles qu'elles soient, peuvent être utiles au composit[illegible], en jetant de la variété dans ses ouvrages. Un fragment de M. Chaussard, relatif à ce sujet, peut servir d'introduction à nos observations.

« Les sectateurs du romantique, dit-il, déclarent que l'imagination seule est l'âme de la poésie. Les classiques, de leur côté, mettent en

avant comme un principe, que la raison, unie à l'imagination, est l'essence de la poésie. Chacun ensuite tire de sa thèse les conséquences suivantes : les premiers, que les écarts et le délire de l'imagination constituent les beautés du style romantique; ce que les autres n'admettent qu'avec cette restriction, que la raison n'en soit pas choquée. Il suit de là que le système romantique conduit droit à la folie et à l'absurdité, tandis que le système classique guide vers la raison libérale et éclairée; laissant encore à l'imagination son brillant essor, et la guidant seulement par la raison pour l'empêcher de s'égarer.

« Laissant aux faits à décider la question, nous nous rangerons à votre opinion, disent les classiques, quand votre école romantique aura produit un Homère ou un Arioste; Homère a su allier la profondeur du raisonnement à l'ardeur d'une vive imagination, et la naïve simplicité de l'Arioste recèle la sagesse. Quand nous venons à réfléchir sur les conséquences forcées de l'apparition du *fantôme* romantique, car je ne puis me décider à appeler cela un style, nous sommes surpris en quelque sorte du résultat, car c'est celui du retour rétrograde à la barbarie. En un mot, toutes les horreurs des temps féodaux, toutes les superstitions du treizième siècle, et les légendes des *autos sacramentales* de Calderon (29), sont les matériaux et les élémens essentiels de ces compositions dépravées, œuvres émanées de cette ténébreuse conspiration dont le but est d'imposer à l'esprit humain des fers que la raison a si heureusement brisés. »

Enfin, développer l'imagination, suivant le système des romantiques, c'est accorder foi

entière aux plus ridicules absurdités, les erreurs et la dégradation de l'espèce humaine en sont les conséquences. Suivons plutôt la raison (50); c'est la base d'une bonne éducation, et c'est elle seule qui peut former des écrivains puissans, éclairés et vertueux. Les poètes de l'antiquité n'étaient pas des diseurs de riens ou de bagatelles séduisantes; c'étaient plutôt des professeurs de moralité et les premiers instituteurs du genre humain. Ces considérations détourneront sans doute de l'école romantique tout homme raisonnable qui n'avait pas aperçu peut-être, dès l'abord, ses fatales et sinistres conséquences. « Le romantique, dit ailleurs l'auteur déjà cité, a produit certainement des exemples de compositions charmantes, et j'y applaudis; mais elles sont toujours bien inférieures aux grandes productions classiques. Les accords des syrènes ne sont pas comparables au chant des muses. »

Le style romantique est d'une nature mixte, il embrasse toute espèce de style, car il n'est pas d'objet dans la nature qui ne devienne la propriété du poète romantique. Le goût ou l'art préside rarement au choix et à l'embellissement du sujet; et si d'ailleurs ce fatras était traité généralement comme il l'est par quelques auteurs, il serait d'un effet infiniment plus agréable et plus intéressant, par rapport à sa grande variété et à la force de ses contrastes. Une imagination futile devrait ne jamais perdre de vue l'image du *beau idéal*, car sans cette boussole elle s'égare facilement et tombe dans l'absurde et le ridicule.

Comme modèles, je proposerais plutôt certains ouvrages romantiques, que le système romantique lui-même; encore faudrait-il les suivre

avec goût et circonspection. Il est impossible qu'une composition crûment romantique puisse être un modèle dans toutes les parties; elle présente toujours une grande inégalité : cependant un artiste y peut puiser des matériaux d'une grande utilité.

Il y a des novateurs et des critiques qui donnent la préférence au style romantique sur tout autre style dramatique; ils accusent les classiques, qui se maintiennent dans les bornes de la raison, d'être stériles, plats et froids. Mais ne peut-on pas dire que ces critiques ressemblent à Démonatus, qui, étant opposé aux lois d'un certain état, commence par déclarer d'abord qu'elles étaient inutiles, et puis qu'en conséquence elles étaient superflues?

L'entraînement des auteurs et aussi du public, pour la nouveauté, est souvent nuisible aux beaux-arts; c'est ainsi que des hommes de talent se sont alliés aux systèmes les plus extravagans; mais, il faut le confesser, parfois il y a eu du sublime dans leurs inspirations.

Humana natura est novitatis avida.

Et de la nouveauté l'homme est toujours avide.

Cherchons du nouveau, mais que nos compositions ne soient jamais en guerre avec le bon sens.

....des chemins nouveaux il est un heureux choix.
(LEMIERRE.)

Racine, Voltaire, Métastase et Alfieri se sont chacun frayé une route nouvelle qu'ils ont parcourue comme de grands génies créateurs. La raison leur a promptement payé son tribut de

ouange et d'admiration, et l'on admire universellement le style beau sans affectation de leurs œuvres immortelles.

Quant aux poètes dramatiques anglais qui sont de la classe romantique, Montesquieu observe « que leur génie est d'un caractère singulier; qu'ils n'imitent même pas les anciens, qu'ils admirent; que leurs productions ont moins de ressemblance avec le cours régulier de la nature qu'avec ces écarts heureux où elle se plaît quelquefois; que cela est prouvé par Shakspeare et tous ses nombreux imitateurs, et que c'est sur son système que leur style a été formé. » On peut observer la même chose à l'égard de Calderon et de ses rivaux, Vondel (31) et les poètes tragiques allemands.

Ces auteurs, d'ailleurs, n'ont pas toujours représenté les *écarts heureux de la nature;* car, que de puérilités, que d'absurdités et d'extravagances se trouvent pêle-mêle avec quelques passages naturels et sublimes! Il faut les examiner avec un soin particulier, et nous ne pouvons profiter des bonnes choses que renferment de tels auteurs, si nous ne les abordons avec un goût déjà solidement établi.

La foule des imitateurs que le génie sublime de ces grands hommes traîne à sa suite, est très pernicieuse aux jeunes artistes qui se flattent toujours d'avoir reproduit fidèlement l'original quand ils n'en ont copié que les fautes. Privés à la fois de goût et d'imagination, ces singes dramatiques pensent avoir fait miracle en s'écartant de la route tracée par le bon sens. Le vulgaire, pris au dépourvu et même étonné, seconde de tels efforts par ses bravos, et la folie remporte

une courte victoire sur la raison des connaisseurs; cette folie même donne naissance à d'autres productions semblables.

> Credite, Pisones, isti fabulæ fore librum
> Persimile, cujus, velut ægri somnia vanæ
> Fingentur species : ut nec pes, nec caput uni
> Reddatur formæ.... (HORACE.)

CHAPITRE XXI.

MODÈLES, ET MOYENS DE LES ÉTUDIER.

> « Que le sujet choisi soit à la fois connu et convenable. » (ARISTOTE.)

L'ORIGINE de la tragédie peut être attribué aux poëmes immortels d'Homère; et c'est à ses *Margites* et autres poëmes satiriques que nous sommes redevables de la comédie. Suivant Suidas, Alceus Epigènes et Thespis firent les premiers essais de tragédie, qui fut aussitôt pleinement développée par le génie d'Æschyle. Phrynicus, disciple de Thespis, introduisit des personnages de femme sur le théâtre. Thespis lui-même fut le premier acteur dont nous ayons connaissance.

Thélestes fit de grands progrès dans son art en jouant les pièces d'Eschyle; il était à la fois acteur et pantomime. Aristocles le loue dans son panégyrique, d'avoir porté à la perfection l'art des gestes. Les chefs-d'œuvre d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide suivirent immédiatement l'*Alcestis* de Thespis avec une progression étonnante et gigantesque vers la perfection.

Sous Solon, vivaient Susarion et Dolon, qui les premiers mirent des farces au théâtre. Æschyle, Acheus et Hégémon se distinguèrent aussi dans ce genre : mais c'est à Epicharmes que nous devons le modèle de la vraie comédie. Cratinus, Mœnandre, Philémon et Aristophanes la portèrent à la perfection. Livius Andronicus, Ennius, Nœvius, Varius, le second Pomponius, Pacuvius, le Sophocle romain, Plaute, Trabea, Térence, etc., embellirent le drame de l'ancienne Rome en imitant les Grecs.

Les intrigues ou nœuds des pièces d'Æschyle sont extrêmement simples, et l'on peut comparer sa manière à celle de Michel-Ange; on peut d'ailleurs lui objecter aussi-bien qu'à Alfieri, qu'il n'a pas donné assez d'attention à émouvoir les passions. Le poète italien semble s'être modelé sur le poète grec; ils sont presque semblables de style, et le génie élevé de chacun d'eux les a fréquemment conduits à présenter les mêmes personnages en morale et en politique.

Sophocle, au contraire, noue l'intrigue de ses tragédies avec plus de talent et d'adresse. Il est toujours pathétique et souvent sublime. Dans les œuvres de ce grand poète et dans celles d'Alfieri, rien n'est dit sans utilité ou sans intention; les personnages n'agissent et ne parlent que lorsque le sujet le requiert. Leurs productions ne sont pas surchargées d'ornemens faux et superflus, et ils ont su parfaitement où s'arrêter, sans dépasser cette limite au-delà de laquelle est l'absurde. La médiocrité manque toujours ce but, et même des hommes de talent ne peuvent toujours imposer des bornes à leurs écarts. Il faut l'avouer ici, combien sont hors de place,

dans les pièces françaises, ces belles *tirades*, et dans Métastase ces stances poétiques et philosophiques qui n'ont aucun rapport avec le sujet principal, et qui ne servent qu'à interrompre les progrès de l'action. Euripide est regardé, et avec raison, comme le plus tragique des poètes de l'antiquité. Il est vrai comme nature dans toutes ses peintures, et l'on trouve chez lui plus de variété que chez ses rivaux. Il est à la fois moral et pathétique, et mérite bien le nom de philosophe dramatique.

L'Italie moderne, à laquelle l'Europe doit la renaissance des lettres, a grandement contribué aussi à la naissance et aux progrès du drame. Albertino Mussato fut le premier qui écrivit une tragédie régulière, et Sicco Polentone se distingua en donnant aux modernes leur première comédie. L'*Ezzelino* et *la Catinia*, nos premiers essais dans l'art dramatique, furent écrits en latin, qui, à cette époque était le langage des auteurs. *Orpheus*, tragédie du célèbre Poliziano, et la comédie de la *Calandra*, par Bibiena, succédèrent aux productions que nous venons de citer, et étant écrites en italien, devinrent des modèles pour tous ceux qui écrivirent pour le théâtre. Poliziano fit pour l'Italie ce que Jodelle, avec moins de talent, fit pour la France, et chaque écrivain français de cette époque ou imita ou traduisit les auteurs italiens.

Les tragédies de Trissino, Spéroni, Torelli, Tasso, Ruscellai, Giraldi, Dolce, Anguillara; les pastorales du Tasse, Guarini, Bonarelli, Beccari, Buonaroti, Cortèse; les drames lyriques de Rinuccini; les comédies de l'Arioste, de l'Arétin, Firenzuola, Groto et Lasca, et surtout la *Mandragora* (32) de Machiavel, ont contri-

bué à polir et à perfectionner le drame depuis le moment où il sortit de la barbarie. Les Italiens imitèrent les anciens, mais leurs comédies avaient plus de sentimens de décence et plus d'égards pour elle (33). Approcher davantage des modèles les plus parfaits de l'antiquité, était réservé à des temps plus civilisés.

Le grand Corneille, Molière et Racine firent des prodiges, et arrivèrent bien près de la perfection. Les Italiens, à leur tour, profitant de l'exemple qui leur était donné par leurs voisins de l'autre côté des Alpes, produisirent *Crœsus*, *Cleopatra* et *Ottavia*, qui furent regardés comme les meilleures tragédies au dix-septième siècle. S. Maffei et P.-J. Martello se distinguèrent ensuite dans la même carrière. Shakspeare, Calderon, Lope de Véga et Guillin de Castro, se sont eux-mêmes illustrés par les voies nouvelles qu'ils ont parcourues, mais ils ont peu avancé vers la perfection classique.

Gottsched obtint le titre glorieux du réformateur du théâtre allemand. Holberg créa le drame danois. P.-J. Martello, Voltaire, S. Maffei, Zéno, Métastase, Goldoni, Alfieri, Monti, Kotzebue, Schiller, et Moratin, le Molière de l'Espagne, ont porté leur art au plus haut point, suivant le génie de chaque nation.

Racine sentit profondément le mérite des anciens; il les étudia savamment et philosophiquement, ou, en d'autres termes, comme un homme de talent. C'est d'après ces parfaits modèles qu'il se forma lui-même un style qui, en grâces, en beauté, en pathétique, rivalise ses originaux. On ne peut rien imaginer de plus beau que ses tragédies de *Phèdre*, *Iphigénie*, *Athalie*, *Britannicus* et *Andromaque* (34). Chaque fois que cet

homme illustre s'empare d'un sujet déjà traité par les anciens, il le porte, ainsi qu'ils l'ont fait, à la plus grande perfection, et d'imitateur devient leur rival. Mais Racine étudiait la nature aussi bien que les productions classiques. Les modernes négligent trop souvent l'étude de la nature pour celle des auteurs, et le Batteux observe avec justesse « que les anciens sont pour nous ce que la nature était pour eux. » Les œuvres de la nature doivent être l'objet d'une étude plus profonde que les œuvres des hommes.

On peut dire de l'Euripide français qu'il a évité les défauts des anciens, en échangeant ces défauts contre des beautés à lui, et heureux ceux qui peuvent en faire autant. (35)

Puisqu'il n'est pas de modèle sans défauts, il faut avoir soin d'éviter ces défauts quand on étudie. La faiblesse et la médiocrité en appellent souvent des défauts du modèle pour excuser leurs fautes. La vanité des jeunes artistes est aisément flattée quand ils aperçoivent quelque faible ressemblance entre certaines parties de leurs productions et celles des grands maîtres; mais c'est seulement par leurs beautés et leurs perfections qu'il faut songer à leur ressembler. On peut accuser d'erreur les hommes de génie, mais jamais leurs beautés ne manquent d'admirateurs; et celui qui n'imite que leurs fautes est justement sifflé. On peut surprendre la multitude et capter ses faveurs ou s'excuser près d'elle; mais les éloges des *connaisseurs* ne se donnent qu'au vrai mérite.

Voltaire possédait aussi le beau talent de perfectionner ses originaux. Doué du double avantage d'une vaste expérience unie à un génie bril-

lant qu'il embellissait du charme d'une érudition universelle, il était en position d'enrichir le théâtre de productions à la fois variées et naturelles.

Des choses de peu d'apparence deviennent souvent d'une grande valeur dans les mains d'un homme de génie. L'on a vu quel immense profit des artistes de talent ont tiré de simples fresques d'Herculanum et des bas-reliefs usés par le temps, du Parthénon.

Le torse du Belvéder a servi de modèle à une foule de peintres et de sculpteurs, et ce reste précieux de l'antiquité a formé une école. Il y a d'ailleurs des hommes de grand talent qui, après avoir adopté un style, en ont changé pour en prendre un autre. On peut citer entre autres Annibal Carrache, qui, après avoir étudié Raphaël, Michel-Ange, Titien, Corrège et les antiques, s'est créé un style à lui qui l'a rendu immortel. Il en est de même en littérature : Théophraste, l'élève d'Aristote, prit un autre style que celui de son maître. Ménandre, après avoir étudié les caractères de Théophraste, produisit les comédies les plus parfaites de l'antiquité ; ces comédies, qui servirent de modèles à Térence, furent imitées par Molière, qui, suivant à son tour l'exemple des autres grands génies, se fraya une route nouvelle, et devint un auteur original du premier ordre. (36)

Les tragédies de Corneille, le père de l'art dramatique en France, sont pleines de beautés tragiques et poétiques, mais l'intrigue en est souvent défectueuse. Il faut donc l'examiner avec soin, afin de ne pas se laisser entraîner par l'enthousiasme du poète. Il est quelquefois su-

blime et souvent original; mais ses pièces n'ont pas toujours un but moral, et s'écartent en même temps de certaines règles théâtrales.

L'auteur de *Cinna, Rodogune, Polyeucte, le Cid*, rempli du feu de la poésie et doué d'un génie exalté, se créa lui-même un nouveau style. Il semble dédaigner de se soumettre à quelques unes des lois prescrites par les législateurs du théâtre. Quelques uns de ses modèles sont empruntés d'une nation dont le goût et le caractère étaient les plus conformes à sa manière particulière. Le drame espagnol a l'honneur d'avoir fourni les matériaux de quelques unes des productions principales du Sophocle français. Les pièces espagnoles, pendant un certain temps, furent bien reçues en France, et les écrivains dramatiques les imitèrent promptement. Les représentations de l'héroïsme des Maures, avec leurs aventures extraordinaires, secondées par le fracas des décorations, attiraient et amusaient le public.

Racine porta la tragédie à la perfection; il était parfaitement versé dans l'art théâtral; la conduite de plusieurs de ses pièces est admirable : c'est un maître qu'on ne saurait trop étudier. Il est toujours vrai, intéressant et pathétique; rien dans lui n'interrompt les progrès de l'action. Malheureusement pourtant, ces personnages parasites nommés confidens l'empêchent d'atteindre la perfection dans le plan de quelques unes de ses œuvres. Grâces soient rendues à Alfieri pour nous avoir délivrés de ces êtres insignifians, qui n'avaient dû sans doute leur existence qu'à la médiocrité. La coutume seule les a maintenus au théâtre dans les chefs-d'œuvre modernes; mais le génie n'a pas besoin

de leur aide fragile. Ces confidens, enfin, ne doivent jamais paraître que lorsqu'ils sont absolument nécessaires au plan de l'action.

On peut reprocher trop d'uniformité aux intrigues de Racine et de Métastase. Ces défauts dans le premier sont dus au style passionné auquel son génie le portait, et dans le second ils sont dus à sa complaisance à se conformer trop servilement aux désirs du musicien, qui exige une action conforme à ses inspirations. Métastase est un des plus grands poètes philosophes qui aient jamais existé ; il a orné des grâces de la poésie les plus utiles et les plus importantes vérités ; profondément versé dans les secrets du cœur humain, il a peint les passions et les hommes des couleurs les plus frappantes : toujours dirigé par la nature, il est, comme elle, vrai, élégant, noble et sublime ; aucun écrivain dramatique n'a fait preuve d'autant de ressources. Il avait aussi l'avantage d'écrire dans une langue la plus convenable de toutes les langues modernes pour la poésie. M. Schlegel, dans une de ses critiques inexplicables, affirme qu'on ne trouve dans Métastase *rien qui frappe l'imagination*, et qu'on ne lit Alfieri en Italie que parce qu'il est de *la mode de l'étudier*. Ce critique n'a fait que parcourir les œuvres de ces deux grands écrivains, ou bien il n'a qu'une faible connaissance de la langue des auteurs qu'il soumet à de semblables observations: c'est un défaut impardonnable chez un critique, car on ne peut alors se former une opinion saine sur les productions du génie. Dans tout pays où le goût et la nature sont appréciés, les tragédies d'Alfieri seront toujours à la mode et de bon ton, et les œuvres de Métastase seront toujours admirées partout où les sciences fleuriront.

Comment se fait-il que M. Schlegel, avec toutes ses connaissances, tout son grand talent, ait oublié de parler du génie de Molière et de celui de Goldoni, et de la perfection de l'*Aminta?* une maladie de vapeurs occasionnée par l'étude des romantiques, peut seule l'avoir jeté dans de telles omissions. Il veut que la Grèce, la France et l'Italie le cèdent à l'Angleterre et à l'Espagne en œuvres dramatiques. Ce coryphée du romantisme cite une scène de l'opéra de *Raoul de Créqui* comme un chef-d'œuvre d'*effet théâtral* et comme un modèle de tragédie et de comédie pour tous les écrivains français. Sa pénétration d'esprit, vraiment extraordinaire, l'a conduit à faire l'éloge des opéras de *Nina* et de *Richard Cœur-de-Lion*, et à passer sous silence toutes les autres productions d'une excellence reconnue. Le critique allemand n'a pas même épargné les faiseurs de *vaudevilles*, car il cite la misérable pièce appelée le *Désespoir de Jocrisse* comme la seule pièce remarquable. De telles critiques sont très nuisibles à de jeunes talens, et l'on y doit faire très peu d'attention.

Zéno fut un des restaurateurs du théâtre italien; et il a servi de modèle à Métastase : sa manière est savante, libre et pleine de feu. Il traite les passions en maître; il y fait un appel constant et éveille l'intérêt. Il serait à souhaiter que quelques unes de ses pièces fussent moins chargées d'incidens, car ils y sont quelquefois si multipliés qu'ils détournent l'attention de l'action principale. La pompe du style est remarquable dans ses œuvres, elle est toujours variée et toujours dramatique; son dialogue est bien adapté au sujet : enfin on peut le regarder comme le *Jules*

Romain du théâtre italien. Il faut encore observer que son but est toujours moral.

Alfieri a pris à la fois pour modèles les théâtres grecs, anglais et français. Il a imité la belle simplicité des premiers ; il a suivi le dessin fier et vigoureux des seconds, et s'est conformé à la régularité classique des troisièmes. Une connaissance parfaite de sa langue, jointe à son génie créateur, l'ont rendu l'égal des plus grands poètes dramatiques ; et suivant mon faible jugement, Alfieri est le plus irréprochable et le plus correct de tous.

Molière, le père de la comédie moderne, est le plus parfait des poètes comiques. Il offre aux compositeurs de ballets un vaste champ d'étude, et ses pièces sont d'une grande importance à cet égard. Le dessin, l'intrigue et les personnages de ses excellentes comédies sont également bons à examiner : tout est nature dans ces chefs-d'œuvre.

Les traits sans nombre de bonne comédie dont abondent les écrits de ce grand homme ne sauraient être trop profondément étudiés. L'auteur du *Tartufe* et du *Misanthrope* est plus délicat, plus élégant, plus correct, et même plus décent (au moins dans ses hautes comédies) que Goldoni ; il est aussi plus universel, plus savant et plus accompli que l'écrivain italien, qui cependant semble le surpasser pour l'invention. On trouve réellement dans Goldoni une étonnante variété de sujets et d'intrigues ; il est toujours vrai et naturel, quoiqu'il paraisse peindre d'inspiration. Quel que soit le sujet qui l'occupe, il le traite avec une facilité délicieuse ; rien n'embarrasse ou ne gêne sa marche, et ses idées cou-

lent d'une source inépuisable. Plusieurs de ses pièces qui ont acquis une juste célébrité sont fondées sur des sujets peu importans. C'était peut-être cette grande facilité d'imitation qui l'éloignait de la correction et de la perfection, et ses comédies peuvent être considérées plutôt comme des esquisses que comme des peintures achevées; mais il faut ajouter que ces esquisses sont celles d'un grand maître.

Molière surpasse son rival italien dans la composition de ses pièces, qu'on peut appeler de haute comédie, particulièrement dans sa manière d'écrire et dans l'énergie de sa versification; et il lui est infiniment supérieur dans cette partie, la plus difficile de l'art dramatique. Goldoni est d'un coloris chaud et vrai, et ses scènes de caractère sont pleines d'une gaîté maligne. Ses comédies présentent une peinture parfaite du vice tourné en ridicule, et d'ailleurs elles sont toujours morales. On peut cependant lui reprocher d'avoir toujours reproduit des personnages vicieux, des habitudes vicieuses, peinture dans laquelle il excelle. Mais il eût dû faire ses comédies universelles, ou du moins se borner aux personnages, à l'esprit et aux habitudes de l'Italie. Cette tâche n'était pas au-dessus de ses forces, et l'Italie lui aurait dû sa comédie nationale. C'est un auteur dont le génie est égal à celui des premiers auteurs dramatiques, et ses œuvres offrent au compositeur une foule nombreuse de personnages, de situations dramatiques, de peintures brillantes de mœurs, et des passions que l'on peut aisément introduire dans les ballets comiques ou mélo-dramatiques. On peut apprendre aussi dans quelques unes des pièces de Goldoni l'art d'arranger une intrigue et de faire croître l'intérêt par

une adroite progression d'action, sans y introduire des épisodes inutiles ou des incidens mal placés. C'est un écrivain qui n'a peut-être pas toujours été guidé par l'art, mais qui toujours au moins a suivi la nature.

Le plus grand poète de l'Angleterre fut créé et formé par la nature, et par la nature seule. « Dans les ouvrages de l'art, c'est l'esprit et le travail qui attirent l'attention ; mais dans les œuvres de la nature c'est le sublime et le prodigieux. » Ce passage de Longin peut s'appliquer à Shakspeare, qu'on ne peut regarder que comme un prodige de la nature, l'étude ayant peu contribué à lui former l'esprit. Il est grand, inégal, sublime, fantastique comme son modèle, la nature ; et celui qui pourrait à la fois imiter ses beautés et éviter ses défauts, serait un homme doué d'un heureux discernement. On peut même quelquefois supposer que ce grand poète s'est formé seul sur l'école grecque, car il est bien connu que dans quelques tragédies anciennes on introduisait certains personnages qui par la gaîté de leurs manières, leurs bons mots, leur grossièreté satirique, rompaient la monotonie qui caractérise la tragédie, surtout quand elle est écrite par un auteur médiocre. Ces interlocuteurs sortent l'auditoire de cette mélancolie accablante d'une représentation tragique : mais lorsque la tragédie fut portée à la perfection, son ton fut sévère du commencement à la fin, comme il devait l'être. Shakspeare, d'ailleurs, et ceux qui l'ont suivi ont admis ce mélange de comédie et de tragédie, et pour obtenir une variété ridicule, ils ont amené les scènes de la nature les plus triviales, les plus insignifiantes et les plus bizarres, et c'est pour plaire au goût dépravé du vulgaire de cette épo-

que que ces auteurs sont tombés dans une telle erreur. Le plan et la disposition des différentes parties d'un drame, chez celui qui a produit *Hamlet* et *Romeo et Juliette*, forment, il est vrai, un ordre irrégulier d'architecture ; mais la grandeur du dessin y prévaut souvent. Il y a manque d'harmonie et d'uniformité d'un ton soutenu, mais plus de vie et d'énergie dans les tragédies du grand poète anglais que dans celles de la plupart des dramatiques français. Un incident disposé pour élever l'intérêt ou pour émouvoir les passions doit contribuer au mouvement de l'action. Sterne observe judicieusement que les tragédies de certains écrivains français ressemblent à des *sermons*. Voltaire aussi reproche, ainsi que d'Alembert, à la tragédie française, de manquer d'action ; Blair est de la même opinion. La tragédie, dénuée de la pompe de la scène, et sans vie par manque d'incident, ne peut attirer l'attention que faiblement, et ne peut éveiller l'intérêt. Voltaire se servit lui-même des bonnes qualités qu'il trouvait au drame anglais, et recueillit dans ses productions, et avec infiniment de goût, les beautés que l'Eschyle anglais avait saisies dans ses tragédies de *Hamlet, Othello, Julius César* et quelques autres. C'est à la connaissance des théâtres étrangers qu'il dut la possibilité de donner à des pièces françaises une structure nouvelle, plus variée et plus intéressante. Les Anglais ont de la prédilection pour le genre sombre et terrible. La muse qu'ils invoquent fréquemment fait fuir les grâces, et de cette fuite résultent de fâcheuses conséquences, car cette muse s'accoutre aussitôt des grelots de la folie (37). De tels écrivains peuvent être regardés comme les Riberas, les Calabrese, les Rosa et les Caravage du

théâtre ; Crébillon est pâle, et Alfieri n'est qu'à demi tragique en comparaison.

C'est à de tels auteurs, aussi-bien qu'à leurs imitateurs, les Allemands et les Espagnols, qu'on peut reprocher des inégalités et des digressions ; mais il faut aussi remarquer avec Letourneur que « si les Anglais s'abandonnent trop souvent à la licence à force d'audace, les Français peuvent être aussi souvent accusés de timidité, et ils laissent accabler leur génie sous le poids de l'esclavage du goût. » Les modernes, cependant, sont plus généralement exempts d'un tel reproche, et les progrès de l'art les ont excités à secouer le joug d'une régularité froide et compassée.

Les paroles que nous venons de citer, d'un célèbre traducteur, devraient être gravées dans la mémoire des jeunes compositeurs, qui, voulant porter chaque genre à sa perfection, exploitent avec succès la mine des richesses que l'on trouve dans les écrivains étrangers. Il faut aussi prendre garde de ne pas s'attacher à ceux qui sont esclaves de certaines idées fixes ; il ne peut y avoir qu'un genre particulier de beautés chez ces auteurs, qui vous induiraient en erreur : plus un artiste est universel, plus il est universellement admiré.

CHAPITRE XXII.

COMPOSITEUR, OU MAÎTRE DE BALLETS.

Rapproche les climats, les peuples et les temps,
Réalise la fable et reproduit l'histoire.
. . . . . .
. . . . . .
Et des feux de son âme embrase tous les cœurs.
(DELILLE.)

Le maître de ballets doit unir à une parfaite connaissance des arts de la danse et de la pantomime de grandes notions de musique et de dessin. L'étude de la bonne littérature et celle des grands maîtres lui seront également profitables. Il doit avoir aussi une idée juste des divers arts mécaniques, et y joindre quelques notions de géométrie, ce qui le mettra à même d'exécuter le dessin et les mouvemens de la danse avec fidélité et précision; d'ailleurs, une certaine connaissance des mathématiques donne toujours de la clarté et de l'exactitude à toutes nos conceptions; mais l'étude indispensable à l'artiste qui compose pour le théâtre, celle qui réclame le plus son attention et de laquelle dépend tout l'effet de ses compositions est l'étude de la nature et du cœur humain; sans elle aucune œuvre dramatique ne peut être entreprise (38). Enfin, un maître de ballets parfait est à la fois auteur et machiniste; il doit joindre à une expérience presque universelle une imagination fertile et variée. Que l'on ne regarde pas comme extraordinaire que nous demandions autant à un compositeur; celui qui

sait l'employer ne perd jamais son temps; il n'y a rien de prodigieux à des connaissances aussi étendues, et la nature favorise toujours les progrès de ceux qu'elle destine à la célébrité.

Maffei remarque que dans l'énumération que fait Lucien des talens indispensables à un compositeur de danses, il n'exige pas l'étude de la moralité. Pourquoi, peut-on demander, un maître de ballets n'achève-t-il pas son cours d'études? Cet art ne marche-t-il pas l'égal de ceux de Corneille, Alfieri ou Molière? Celui qui veut représenter les hommes et leurs passions sur le théâtre, ne doit-il pas être familiarisé avec la science qui nous fait connaître les vices et les vertus de chaque espèce? Ainsi cette critique de l'auteur italien sur la *moralité* d'un compositeur de ballets est inconsidérée. Sans connaissance du cœur humain, il n'aurait jamais produit une pièce aussi belle que celle de *Mérope*, sujet qui, traité par Voltaire, a été aussi un chef-d'œuvre, et certes il n'a pu ignorer cette vérité, mais peut-être il n'attendait pas d'un compositeur de ballets la connaissance du cœur humain. Il y a beaucoup de faiseurs de ballets, mais les compositeurs de talent sont bien rares. D'ignorans imposteurs s'emparent de cet emploi, et les imperfections qu'on y remarque peuvent en quelque sorte être attribuées à un auditoire trop facile et trop indulgent pour des directeurs avares, et pour des danseurs assez indolens pour ne pas tâcher d'acquérir la perfection d'un art qu'ils ont l'orgueil de professer.

La valeur réelle et l'excellence d'un tableau qui sort des mains de l'artiste, consistent dans l'imitation parfaite de la nature; on peut faire la même observation relativement aux ballets.

Un ballet doit être un tableau animé; son coloris doit être varié, ses ombres transparentes et son dessin correct; la grâce surtout doit en être le caractère dominant; les groupes, les positions et la mise en scène doivent être élégans et clairement dessinés.

Ne nous présente point dans tes sales peintures
Ce désordre jeté par l'amas des figures,
Ces corps s'entrechoquant, ces groupes mal conçus,
Montrant une mêlée au milieu des tissus;
Mais que, dans le tableau, la figure première
Frappe d'abord les yeux par sa vive lumière. (39)
(LEMIERRE.)

Du goût pour la peinture, et la connaissance de ses chefs-d'œuvre, sont de la plus grande utilité à un compositeur. Quel aide ne trouvera-t-il pas pour l'action, l'expression et l'effet pittoresque, dans la contemplation des magnifiques compositions de Raphaël, des Carraches, Andrea del Sarto, J. Romano, Tintoretto, Dominichino, Mic. Angelo, P. di Cortona, Poussin, Lebrun, Rubens, Ricciarelli, Joseppino, Albano, Guido, etc.! Les dessins vigoureux de Flaxman et de quelques autres modernes ajoutent aussi grandement à ses ressources. La peinture, la sculpture et la danse ont réellement le rapport le plus intime entre elles; et comme elles doivent produire des effets semblables, elles ont chacune les mêmes qualités inhérentes. Il arrive souvent qu'un beau tableau, ou un bon morceau de sculpture, suggère le dessin d'une représentation dramatique. On peut citer, comme preuve, les bas-reliefs de l'urne somptueuse d'Alexandre Sévère, qui fut découverte au Capitole. La description suivante de cette urne est celle don-

née par le Conservateur du Musée du Capitole. « Le bas-relief du devant représente la querelle d'*Achille* et d'*Agamemnon* pour la possession de *Chryséis; Achille* est au centre, le glaive tiré, et dans l'attitude de porter un coup; *Agamemnon* est placé devant lui; *Minerve*, censée invisible, retient la colère du fils de Pélée, et *Chryséis* tremblante est près d'*Achille*. Un autre personnage représente sans doute *Ménélas;* le groupe en armes représente l'assemblée des Grecs autour du conseil des rois.

« Vue de côté. *Le rapt de Chryséis :* elle embrasse son père *Chrysès*, dont elle prend congé; sa tête est tournée vers *Achille*, qui paraît la regarder avec impatience; ce dernier tient son cheval par la bride, pendant qu'il donne à son écuyer *Automedon*, près de lui, le signal du départ; deux femmes portant de légers paquets suivent la prisonnière.

« Vue opposée de côté. *Achille reprenant ses armes pour venger la mort de Patrocle :* il paraît couvert de son armure, tenant de la main droite la bride de son cheval, tandis que de la main gauche il saisit un glaive; les personnages qui l'entourent sont les princes qui viennent le supplier de retourner au combat.

« Vue par derrière. *Rançon du corps d'Hector : Priam*, le vieux roi de Troie, est à genoux devant *Achille*, dont il embrasse les mains en traitant de la rançon des restes de son fils; le chariot placé derrière le monarque est rempli de présens coûteux destinés à la rançon. »

Ce sujet a été mis au théâtre, et souvent traité de différentes manières par divers écrivains dramatiques. Il y a de nombreux exemples de ces arrangemens, qui n'exigent, de la part des

artistes, que de se prêter au goût d'un auditoire moderne. Les sujets de morale ainsi que les sujets allégoriques doivent être clairement expliqués dans un tableau, et c'est dans de tels sujets que le peintre de talent doit déployer toutes les richesses de son art. Jordan a mis en œuvre une grande vérité morale, comme peintre et comme philosophe, et son tableau est une belle représentation dramatique. Dupaty exprime, dans les lignes suivantes, son admiration pour la peinture de plafond du palais de Ricciardi à Florence. Le sujet est *le destin de l'homme*.

« L'attention se porte d'abord sur la représentation de la naissance de l'homme. Le *Destin*, le *Temps*, les *Parques* et la *Nature* paraissent dans l'attente; le *Destin* fait signe au *Temps*, et le *Temps* un geste aux *Parques*; le fuseau de la dernière semble avoir été mis en mouvement, et l'on découvre un enfant dans les bras de la *Nature*. *Prométhée* approche secouant sa torche; une étincelle tombe et donne la vie. L'enfant paraît maintenant se traînant aux pieds de la *Nature*; il se lève, se promène, et désire quitter sa nourrice; elle s'efforce en vain de le retenir; en vain elle pleure, il est déjà loin d'elle, et perd bientôt son chemin. Après avoir erré quelque temps, deux routes se présentent au jeune homme : l'une est déserte et raboteuse, semée de cailloux et bordée d'épines; l'autre est facile, aplanie, et émaillée de fleurs. On voit à l'entrée de ces routes deux troupes d'hommes et de femmes. Ceux de la première ont un air doux, mais sage; leur extérieur est décent, ils n'ont d'autre ornement qu'un laurier dans leurs cheveux; ils sont près de la route épineuse. Sans essayer de tromper le voyageur, ils lui adressent

simplement ces mots : « Jeune homme, voici le chemin du bonheur » ; ce sont les Vertus. L'autre troupe, plus nombreuse que la première, est d'un aspect plus séduisant; ceux qui la composent ont l'air gai et animé; ils rient, chantent, et leurs mouvemens sont lascifs; leur parure est d'un luxe éblouissant; leurs cheveux sont ornés de fleurs; des fleurs les couronnent; des fleurs sont dans leurs mains. A leur sourire séduisant, il est facile de les prendre pour les *Grâces;* mais en observant le réseau qui tient leurs cheveux, il est aisé de voir que ces charmantes figures ne sont que des masques, et l'on peut découvrir par leur ouverture des visages hideux. Cette troupe décevante s'empresse auprès du voyageur, lui sourit, le caresse, et lui prend la main. « Charmant pélerin, disent-ils, voici le chemin du plaisir, entrez-y avec nous. » Il les suit; malheureux jeune homme, ce sont les Vices. »

Un très léger changement suffirait pour transporter cette peinture au théâtre, sous la forme d'un ballet. Cette allégorie a déjà été traitée dans une tragédie lyrique, par Métastase. (Voyez *Alcide al Bivio.*) (40)

Le maître de ballets doit savoir adapter de tels sujets au théâtre, et les y arranger, quels qu'ils soient, suivant ses intentions. Une description poétique peut aussi fournir des idées au compositeur, et l'aider pour le choix des scènes caractéristiques. Les objets qui servent à la mise en scène doivent être choisis avec goût et construits avec art. L'auteur doit étudier le goût particulier du public pour lequel il travaille et auquel il doit plaire. Dans certains pays, on a peu de goût pour les productions nationales, et l'on cherche péniblement ce qui est étranger;

dans d'autres, au contraire, on méprise tout ce qui n'est pas *national.* Certains personnages et certains événemens sont d'ailleurs reçus partout, et invariablement, avec des égards universels : tels sont les hommes illustres, ces trépas célèbres cités dans les œuvres des historiens les meilleurs et le plus en crédit; de tels sujets sont de tous les temps et de tous les pays. C'est là que des compositeurs peuvent choisir avec grand avantage, car d'avance ils sont sûrs de l'intérêt des spectateurs de toutes les nations.

CHAPITRE XXIII.

AVERTISSEMENS GÉNÉRAUX.

Sia vergogna il giacer vile, e sepolto,
E 'l risorger sia gloria. (A. Guidi.)

Se tu segui tua stella,
Non puoi fallire a glorioso porto. (Dante.)

Travaillez suivant votre inclination particulière et votre talent : si votre esprit est formé pour le style grand et sérieux, vous suivrez facilement les règles qu'il exige; si vous essayez de contrarier vos dispositions naturelles, vous ne réussirez jamais.

Ne forçons point notre talent;
Nous ne ferions rien avec grâce.
(La Fontaine.)

Si votre génie et votre goût vous portent vers le style comique, et que vous vouliez chausser le cothurne, vous serez probablement

plat et ridicule au lieu d'être grand et sublime. « *Non omnia possumus omnes.* » Un Raphaël et un Voltaire ne se rencontrent que rarement parmi l'espèce humaine. Soyez-en convaincu, et n'entreprenez rien sans consulter vos forces. Si après examen, vous découvrez en vous des qualités extraordinaires, essayez sans hésitation de réaliser les idées que suggère le feu de l'imagination; exécutez vos desseins avec vigueur; que la prudence et le jugement en accompagnent l'exécution, et le succès probablement couronnera vos efforts.

Il est nécessaire, pour atteindre la célébrité, d'avoir une certaine sensibilité d'âme que les objets environnans frappent, émeuvent, intéressent, et que la moindre émotion trouve toujours pleine de vie; sans cette exquise sensibilité qui élève l'âme jusqu'à un certain enthousiasme énergique, on ne peut se faire un nom. Il arrive aussi fréquemment qu'un désir ardent d'égaler nos supérieurs ou de produire des choses qui puissent honorer et perpétuer notre mémoire nous enflamme à mesure que nous nous sentons capables d'atteindre l'objet désiré; cette ardeur nous déçoit rarement : le simple désir de faire quelque chose digne d'éloge nous donne une force surnaturelle. La vanité et l'envie peuvent aussi nous inspirer le désir d'égaler ou même de surpasser les œuvres du génie, mais alors ce sont des prétentions sans aucun fondement. Si des artistes ordinaires et ignorans persistent dans ces ridicules essais, ils deviendront les rivaux de Lemoiné, qui prétendait égaler l'héroïque poésie des anciens avec ses vers ridicules; ou ceux de Borghèse, qui s'imaginait écrire un poëme supérieur à celui du Tasse.

Que votre application soit constante; méditez vos productions, analysez-les; ce sont l'examen et les réflexions qui conduisent à la perfection : comparez vos propres ouvrages à ceux des auteurs qui sont reconnus généralement pour être réellement bons; rien de plus avantageux que cette comparaison. Un esprit judicieux de remarque, indispensable à l'écrivain dramatique, doit accompagner toutes vos études, si vous voulez rendre parfaites vos imitations de la nature. Mettez à l'impétuosité de votre imagination le frein salutaire des règles de l'art; que son essor ne franchisse jamais les bornes de la raison et du goût, qu'il faut toujours respecter. Si vous voulez réunir les suffrages universels, que les beautés de la nature brillent dans vos productions; n'oubliez jamais que la saine critique est toujours là prête à juger votre ouvrage. D'Alembert dit : « La raison est un juge sévère que l'on doit respecter! » Un homme de la dernière classe et sans aucune instruction peut faire tomber une pièce qui n'a ni vérité d'imitation ni une contexture raisonnable; et l'auteur de la *Métromanie* a judicieusement observé :

Le bon sens du maraud quelquefois m'épouvante.

Mais quoiqu'il soit indispensable de respecter les règles reconnues de l'art, ce n'est pas une raison pour se soumettre à la férule des pédans. Ne faites aucune attention aux maximes de ceux qui, sans talent et sans génie d'invention, cherchent seulement a enchaîner le génie et à l'arrêter dans ses progrès. L'écrivain de *Sulmone* observe que l'envie n'est jamais si sévèrement punie que lorsqu'elle est témoin de la gloire et des succès d'un autre.

Quoique rien ne doive sortir à la hâte de vos mains, et qu'on puisse améliorer son travail en le revoyant, cependant c'est une faute de retoucher sans cesse; car un fini qui sent le travail détruit souvent l'effet. Apelles reproche cet excès de fini à Protogène, qui sans cesse retouchait sa peinture et s'efforçait de lui donner ce fini précieux qui souvent dégénère en affectation. Cette erreur doit être évitée, et l'exemple du peintre grec peut être utile à tous ceux qui se vouent au culte des beaux-arts. On est quelquefois bien aise de trouver dans les productions de l'art un certain abandon et une facilité qui masque le travail et l'étude.

Il faut se fixer à un sujet convenable sous tous les rapports, car le succès d'une pièce en dépend en grande partie. Une intrigue intéressante, habilement traitée et soutenue par des acteurs de talent, doit nécessairement être applaudie. Chaque circonstance d'une pièce doit être unie au sujet principal, elle doit en dépendre et contribuer au dénouement; évitez l'exemple des *romantiques*, qui, en multipliant constamment les incidens et les épisodes, font oublier complétement le sujet principal de l'action. Boileau, riant d'un écrivain qui a produit une pièce de ce genre, dit :

Son sujet est conduit d'une belle manière,
Et chaque acte en sa pièce est une pièce entière.

Quand le fil de l'histoire est souvent brouillé, souvent interrrompu, l'intérêt se perd, et l'attention de l'auditoire, détournée sur une foule d'objets, ne se fixe sur aucun.

Pluribus intentus, minor est ad singula sensus.

Dès que les personnages sont naturels, l'action

doit créer l'intérêt; la pompe théâtrale embellit alors l'ouvrage, et l'aide puissante de la musique rend l'illusion charmante et complète. Ne recherchez pas la société de ces prétendus critiques qui flattent sans cesse, mais plutôt celle des hommes de bon sens et qui parlent avec sincérité; leurs saines critiques sont de la plus grande utilité, et leurs observations donnent au génie de la force et de l'assurance pour atteindre la perfection. Heureux l'artiste qui trouve dans son ami un critique capable et impartial! la difficulté qu'il éprouve à le satisfaire est un sûr moyen d'éviter l'erreur (41). Ce n'est pas chose facile que de juger nous-mêmes nos propres œuvres avec impartialité; l'amour-propre et une certaine propension à préférer telle partie à telle autre, nous empêchent de nous former une opinion exacte. Faisons donc attention aux observations des autres, et profitons-en. Après avoir adopté un sujet, que votre imagination l'embellisse; mais rappelez-vous qu'un original défectueux vaut mieux qu'une copie régulière, mais insignifiante. Aspirez à la gloire de vous placer parmi ceux que leur génie a rendus d'illustres originaux.

....Non parvas animo dat gloria vires. (Ovid.)

Essayez de mériter les louanges des juges capables; mais méprisez et évitez l'envie, la stupidité et la cabale. (42)

CHAPITRE XXIV.

PROGRAMMES OU LIVRETS.

Que.....l'action préparée
Sans peine du sujet aplanisse l'entrée.
(BOILEAU.)

PLUSIEURS professeurs regardent comme une chose avérée qu'un bon ballet n'a pas besoin de programme, pourvu que l'intrigue en soit claire, bien liée, et que la pantomime soit exécutée de manière à donner une idée parfaite des passions et des sentimens qu'elle doit exprimer. Cette opinion est juste, et je suis persuadé qu'un compositeur serait mieux compris par le moyen de l'art lui-même que par celui de la lecture d'un programme ou livret. En suivant cette marche, il suffit d'inscrire le titre du ballet et le nom des personnages sur un simple billet. Cependant il faut observer qu'un programme est nécessaire pour expliquer certains sujets allégoriques ou mythologiques, comme aussi pour faire connaître certaines circonstances ou certains événemens qui ont précédé l'action principale et dont le dénouement de la pièce doit dépendre. Sans programme qui nous donne connaissance de ce qu'on va représenter, et qui nous informe de l'événement principal sur lequel roule toute l'action, une foule de circonstances agréables passeraient inaperçues. Le maître de ballets doit s'occuper lui-même pendant toute la représentation à diriger les acteurs et à leur expliquer leurs rôles. Chaque compositeur n'étant pas également

capable de bien remplir cette tâche, un programme devient très utile, et plusieurs compositeurs tomberaient infailliblement si l'usage de distribuer les programmes à l'entrée du théâtre était aboli, ou si l'on interdisait la circulation des billets explicateurs pendant la pièce.

Les programmes sont extrêmement utiles à ceux qui mettent en scène les ballets d'un autre compositeur; car ils notent certains passages qui sans cela échapperaient à celui qui n'a pas lui-même composé la pièce; ils servent aussi à diriger l'attention du spectateur sur certaines scènes ou situations qui pourraient être inaperçues.

Les anciens étaient dans l'usage de distribuer une espèce de programme avant l'exécution de leurs pantomimes; ce programme annonçait la pièce, et tout événement qui précédait le sujet du drame y était particulièrement noté (43). Saphrom et Xénarques écrivaient toujours des programmes pour leurs compositions.

Montrer complétement aux spectateurs les progrès des événemens qui complètent le sujet d'un ballet, exige un grand talent de la part d'un artiste, car c'est de là que dépend tout l'intérêt de la composition. Si la représentation est confuse ou obscure, l'effet dramatique est perdu, et le programme est alors d'un faible secours au public et très inutile à l'auteur. Le mode de représentation doit être clair, simple et exact. Il n'est pas nécessaire d'employer une infinité de gestes lors même qu'il y a plusieurs idées à exprimer, car cet usage est seulement fait pour induire le spectateur en erreur; soyez plutôt bref et précis, et évitez les longues narrations pantomimiques. Rendez votre intrigue intéressante dès le début,

et le dénouement final alors sera attendu avec une agréable impatience.

Un programme doit être écrit avec clarté et simplicité : chaque circonstance d'un ballet doit y être détaillée complétement, ainsi que la succession des scènes dans un ordre exact. L'intention du compositeur étant ainsi parfaitement comprise, chaque acteur peut se former lui-même une idée exacte de l'ordre successif des scènes, des particularités des personnages, des passions qui en dépendent et de la nature de son rôle. Une intrigue peut souvent d'ailleurs être plus aisée à composer qu'à développer sur le théâtre. Dans un programme écrit, il est d'usage d'omettre une foule de détails oiseux et sans intérêt pour tout autre que pour le maître de ballet, dont la besogne est de surveiller la répétition et de conduire la représentation. Une foule de détails pantomimiques, d'instructions pour les danseurs, d'explications mutuelles, sont seulement exprimées par la direction théâtrale, en indiquant simplement le soin que l'on doit prendre pour que chaque circonstance tende à la clarté et à l'effet général.

FIN DE LA QUATRIÈME PARTIE.

NOTES

DE LA QUATRIÈME PARTIE.

Note (1), Page 158.

Episode est un terme poétique qui signifie une action d'une nature différente de l'action principale, mais liée avec cette action. Un épisode doit être habilement traité, et sa connexion doit paraître probable. Il ne doit pas détourner l'attention du spectateur ou du lecteur; il ne doit donc pas durer trop long-temps, mais être proportionné à la nature du sujet. Après avoir été développé, lorsqu'il a produit son effet, l'épisode disparaît.

Les poètes ont employé avec avantage l'épisode pour apprendre au lecteur les événemens qui ont précédé l'action du poëme; montrant ainsi comment le héros est arrivé dans cette situation où il paraît au début du poëme. Les plus grands poètes se sont servis de cet artifice pour conserver l'unité d'action, et pour ne laisser dans le doute ou l'obscurité rien de ce qui doit être connu.

Note (2), Page 159.

La division centrale s'appelait *la porte impériale*, c'était celle destinée aux personnages de distinction; les deux autres divisions de chaque côté s'appelaient *les portes des étrangers*, et étaient effectivement construites pour eux; la basse classe du peuple venait aussi par ces entrées. La scène représentait généralement une rue, une place publique ou un paysage.

Note (3), Page 159.

Quelques personnes regardent Despréaux comme le législateur du Parnasse, le restaurateur du bon goût, et le premier poète qui ait écrit de bons vers; mais elles ont tort, car Corneille, Molière, Racine et La Fontaine avaient déjà produit leurs chefs-d'œuvre lorsque Boileau, ainsi que le remarque un certain auteur, *n'avait encore écrit que quelques satires insignifiantes*. Plus tard il instruisit la jeunesse, en lui faisant connaître les beautés de ces grands maîtres.

Note (4), Page 160.

A d'autres égards, nous ne sommes pas insensibles aux beautés de ce grand poète, surtout à la profonde et terrible passion d'*Othello* lui-même. Plusieurs acteurs et même quelques auteurs ont dû à cette tragédie la plus grande partie de leur réputation. Ducis, prenant Shakspeare pour modèle, a mis au théâtre une excellente tragédie sous ce titre. Voltaire a introduit dans deux de ses pièces plusieurs passages empruntés au poète anglais. Dans le rôle d'*Othello*, Talma a beaucoup ajouté à sa réputation, et l'on peut faire la même observation relativement à Kean. Garrick, suivant les relations faites de son temps, excitait toujours l'étonnement quand il peignait l'ardente passion du maure, et finissait par inspirer à la fois l'horreur et la pitié. La musique s'empara enfin de ce conte tragique, et peut-être l'*Othello* de Rossini est l'opéra le plus sublime de ce compositeur. Quant à cet opéra, on doit observer que ce n'est pas une chose facile que de trouver un acteur capable à la fois de chanter et de jouer le rôle d'*Othello*. Cependant, de nos jours, Curioni s'est particulièrement distingué dans ce rôle, à la fois par son chant et par son jeu; il possède peut-être la plus belle voix de tenor maintenant connue, et il y joint le jeu de physionomie nécessaire à son rôle. Enfin, aucun chanteur ne voudrait

lui enlever ce rôle, parce qu'il n'y a pas maintenant en Italie, au théâtre, un seul acteur qui pût produire un tel effet. Les connaisseurs apprécient toute la difficulté de représenter l'énergie délirante de ce rôle, et rendent en même temps justice à la beauté et aux difficultés de la musique dont il est rempli. Depuis son entrée en scène jusqu'à sa sortie, *Othello* chante et agit continuellement; effort prodigieux inconnu aux chanteurs du dernier siècle.

NOTE (5), PAGE 162.

Il n'y a pas long-temps que M. E. Gosse a dit que l'unité de temps et de lieu restreignait trop l'art dramatique, et particulièrement la tragédie.

NOTE (6), PAGE 164.

Le spirituel et judicieux Marmontel observe, quant à l'unité de lieu, que les poètes qui ont voulu s'astreindre à une observation trop rigoureuse de l'unité de lieu, ont été souvent obligés de tourmenter l'action dans un sens presque entièrement opposé à son cours naturel s'ils eussent pu changer le lieu de la scène; car, d'un côté, si le changement de lieu détruit l'illusion pour un instant, de l'autre, lorsque l'action se passe où il est impossible qu'elle ait pu se passer, l'idée du lieu étant continuellement en opposition avec ce qui s'y passe, l'illusion est plus matériellement détruite, et toute possibilité de l'établir au théâtre disparaît.

NOTE (7), PAGE 168.

Que l'on se donne la peine de parcourir la pièce mentionnée, ou de lire des extraits de Shakspeare, et l'on se convaincra de la vérité de ce que nous avançons.

NOTE (8), PAGE 169.

Questio., *Conviv.*, trad. de M. A. Gaudini, questio XV, lib IX, tome II, page 303.

NOTE (9), PAGE 169.

Les amateurs peuvent lire à ce sujet le savant ouvrage de Gravina, intitulé la *Ragione poetica*, liv. I.

Nous devons regarder la poésie comme la mère des beaux-arts; c'est dans son sein qu'ils ont pris naissance, et on ne les a distingués de leur mère que, lorsqu'en état de se soutenir eux-mêmes, ils ont marché dans des voies nouvelles et qui leur étaient propres. Les beaux-arts suivent toujours la poésie comme leur créatrice, et concourent au même but, celui de nous émouvoir et de nous plaire par une imitation belle et vigoureuse de la nature.

NOTE (10), PAGE 170.

A dilettar bisogna
Eccitar maraviglia, ed ogni evento
Atto a questo non è. L'arte conviene
Che inaspettato il renda
Pellegrino, sublime, e che l'adorni
De' pregi ch' ei non ha. Così diviene
Arbitra d'ogni cor; così gli affetti
Con dolce forza ad ubbidirla impegna,
E col finto allettando il vero insegna.
Che nuoce altrui, se l'ingegnosa scena
Finge un guerriero, un cittadino, un padre?
Purchè ritrovi in essi
Lo spettator se stesso, e ch' indi impari
Qual' è il dover primiero
D'un cittadin, d'un padre e d'un guerriero.
(METASTASIO.)

NOTE (11), PAGE 171.

Mes observations s'appliquent ici seulement à la contexture théâtrale d'une pièce, car personne ne peut être aveugle assez pour ne pas voir les beautés poétiques contenues dans les drames anglais et allemands.

NOTE (12), PAGE 174.

Le *Varron* de Degrave est une production à la fois spirituelle et sagement conduite; mais, comme elle manque à la fois aussi d'intérêt et d'incident, elle a été sur-le-champ rejetée du théâtre. Il y a beaucoup de pièces de ce genre, et leur sort est toujours le même.

Non satis est pulchra esse poemata : dulcia sunto,
Et quocumquè volent, animum auditoris agunto.
(HORACE.)

Il n'y a peut-être pas d'écrivain dramatique qui abonde plus en action que Shakspeare. Schiller aussi, suivant ce grand modèle, est fécond en incidens; Calderon, malgré ses défauts, est encore un autre exemple de mouvement dramatique.

NOTE (13), PAGE 180.

Faust, drame du célèbre Goëthe; *Manfred*, de lord Byron; *Frankenstein* ou *le moderne Prométhée*, de M. Shelly, sont des œuvres du genre *horrible*.

Simile mostro visto ancor non fuè.
(DANTE.)

NOTE (14), PAGE 182.

Le célèbre *Pagano* a aussi écrit un traité du beau; il contient des observations qui peuvent être très utiles aux acteurs.

NOTE (15), PAGE 184.

Apelles devant peindre le portrait du roi Antigonus, qui n'avait qu'un œil, peignit ce roi de profil.

NOTE (16), PAGE 195.

« La foule de personnages employés par quelques poètes tragiques, souvent par manque d'invention,

devient embarrassante quand le dénouement approche, et qu'il devient nécessaire de s'en défaire d'une manière ou de l'autre. L'auteur se trouve donc obligé de saisir la première occasion qu'il trouve de s'en débarrasser par le fer ou par le poison. »

Ce que l'écrivain dit quant au nombre des personnages est parfaitement vrai; mais il faut ajouter qu'il n'est pas nécessaire que le poète massacre une foule de personnages pour son dénouement. La tragédie, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, peut être encore tragédie et produire de l'effet, sans effusion de sang; on peut le prouver par des exemples : le poignard et la coupe de poison ne sont pas les seuls objets qui soient susceptibles d'exciter la terreur et la pitié.

Note (17), Page 196.

Philippe et *Virginius* sont deux personnages des tragédies d'Alfieri. Les personnages suivans de Corneille, Racine et Voltaire, sont des modèles d'études profondes pour les acteurs : *Curiace*, *Auguste*, *don Carlos*, *le Cid*, *Sertorius*, *Nicomède*, *Chimène; Acomat*, *Néron*, *Mithridate*, *Achille*, *Agamemnon*, *Narcisse*, *Phèdre*, *Hermione*, *Bérénice*, *Athalie*, *Roxane*, *Clytemnestre*, *Andromaque; OEdipe*, *Brutus*, *l'Orphelin*, *Tancrède*, *Mahomet*, *Orosmane*, *Gengiskhan*, *Mérope*, *Alzire*, *Sémiramis*, *Adélaïde*.

Quant aux personnages de comédie, Molière seul en fournit un assez grand nombre.

Note (18), Page 200.

« Si un *soliloque* n'a ni objet, ni intérêt, ni conséquence, il devient nécessairement puéril; car les enfans, les imbécilles et les ivrognes ont l'habitude de cette espèce de soliloque.

« Le *monologue* paraît absurde si on l'emploie pour débiter un récit historique qu'on n'attend nullement d'après la situation du personnage qui en

est chargé, ou qui n'a pas de rapport avec les progrès de l'action générale; ce n'est plus en effet un monologue, mais plutôt l'auteur qui bavarde tandis que le personnage qui parle, devrait agir au lieu de muser et d'exposer à nu la pauvreté du génie du poète. » (Roubaud.)

Note (19), Page 202.

Voyez D'Alembert, Batteux, *Beaux-arts*, partie III, chap. III; Marmontel, Gravina, Dubos, Maffei, Montesquieu, etc. Ce dernier écrivain a une prédilection particulière pour la comédie d'*Ésope à la cour*, par rapport à la morale qu'elle renferme. Cette production de Boursault donne réellement l'instruction la plus utile, et sans aucun autre argument peut répondre aux paradoxes de J.-J. Rousseau contre le théâtre. Beaumarchais aussi, dans ses préfaces vives et satiriques, inculque la morale dramatique de ses pièces.

Note (20), Page 204.

Mesure, mouvement et caractère de la musique grecque.

La pyrrhique (∪ ∪) et le tribraque (∪ ∪ ∪) sont employés pour les mouvemens joyeux et légers de la danse satirique; les mouvemens lents et calmes sont accompagnés du spondée (— —) et du molosse (— — —); les passions d'un caractère tranquille et agréable sont représentées par le trochée (— ∪) et quelquefois par l'amphibraque (∪ — ∪), qui est une mesure douce et tranquille. L'iambique (∪ —) est pleine de force et de feu; l'anapeste (∪ ∪ —) est presque de la même nature, mais elle exprime un mouvement violent et guerrier. Pour exprimer la gaîté et la joie, on emploie le dactyle (— ∪ ∪), dont le caractère correspond très bien à ces sensations. L'antipaste (∪ — — ∪) donne une idée frappante de ce qui est grossier et rustique. Pour exprimer la rage et la folie, ce n'est pas l'anapeste seulement qu'il faut employer, mais aussi le qua-

trième paeon (∪ ∪ ∪ —), qui est encore d'un plus grand effet. (Vossius.)

Note (21), Page 204.

Voyez *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, la partie qui traite de la musique.

Note (22), Page 205.

La science de la musique paraît malheureusement être sur son déclin. On confond maintenant la musique particulière à chaque genre de drame; les musiciens modernes semblent avoir oublié que des hommes tels que Pergolèse, Jomelli, Sacchini et Cimarosa aient jamais existé; au moins on peut le croire, d'après le peu d'attention qu'ils donnent aux modèles que ces hommes de talent leur ont laissés dans chaque genre; si l'on étudiait mieux les œuvres de ces compositeurs, la musique dramatique deviendrait peut-être plus convenable et plus naturelle. Mais j'en ai dit davantage sur ce sujet dans mes *Observations sur le chant et sur l'Expression de la musique dramatique*, et aussi dans un *Essai sur l'Introduction de la musique italienne en France.*

Note (23), Page 207.

Les accessoires du théâtre consistent, pour toute espèce de mise en scène et de décorations, dans tous les objets portatifs, tels que meubles, armes de toute espèce, etc. En Italie, on donne un soin particulier à ces accessoires.

Note (24), Page 208.

Je suis convaincu de ce qu'Addison a observé, en parlant de la tragédie, à peu près dans ces mots : « Les esprits ordinaires se plaisent autant aux décorations qu'aux paroles; mais un homme de sens admire ce que dit un héros, quel que soit l'habit qu'il porte. Toute la pompe et toute la

parure de la royauté ne donneraient pas à *Brutus* la moitié de la majesté dont un seul vers de Shakspeare l'ennoblit.

« Le théâtre déploie toute sa pompe et toutes ses décorations les plus belles également pour les savans et pour les illétrés; et si elle est nécessaire au sujet et conforme à la vérité, cette mise en scène ne doit pas être blâmée par les gens de goût. Mais quand un auteur, se fiant à ces accessoires, néglige l'intrigue de la pièce, dessine imparfaitement ses personnages pour donner au machiniste et au peintre décorateur l'occasion de déployer leurs talens, il encourt toute la sévérité de la critique. Afin que le charme de l'illusion dramatique soit parfait, les décorations doivent servir à développer les progrès de l'action, au besoin à les expliquer, mais elles ne doivent jamais être l'objet principal.

Note (25), Page 217.

Qui dans l'auditoire pourrait deviner que dans le second acte du ballet de *Psyché*, la personne que *Psyché* croit être sa mère est *Vénus* elle-même cachée sous ce déguisement, afin de tromper et d'anéantir son odieuse rivale? Sans l'aide du programme, ou sans connaître *Apulée* ou *La Fontaine*, on ne comprendrait jamais ce ballet. Cet inconvénient peut être attribué, avant tout, au défaut de l'action pantomimique ou de gestes *explicatifs*. C'est l'affaire du compositeur d'empêcher toute incertitude à cet égard; les Italiens eux-mêmes, quand le sujet est compliqué, ne sont pas toujours suffisamment intelligibles.

Note (26), Page 219.

« S'il est contre les principes de la morale de s'efforcer de salir l'esprit par des peintures licencieuses où tous les sens sont noyés dans les plaisirs, doit-il être permis de développer aux yeux de l'auditoire des passions exécrables et contre nature?

Quel est le plus scandaleux du délire du tyran, ou de celui de la débauche? » (Lemierre.)

Note (27), Page 224.

Nous citerons ici quelques vers de Riccoboni qui paraissent être à l'appui de notre opinion, et qui pourront donner aux jeunes acteurs la force de résister au mauvais exemple. Le poète s'adresse à un acteur :

Non stupir se ti esamino, e ti squadro;
Quel moverti per arte e col compasso
Ti rendon, se nol sai, scipito e ladro.

Per numero tu calcoli ogni passo,
E per linea le braccia stendi in giro
Con molta attenzion per l'alto e il basso.

Talor bilanci un guardo ed un sospiro
Volgi il capo, e la mano movi, o il piede
A battuta, qual canta un semi-viro.

. . . . . .
. . . in te ogni membro si contiene
Così che un parte, un resta e un'altro riede.

Parmi veder, come sovente aviene,
Quei fanciulletti che un pedanti in scuola
Ammaestra per porli in su le scene.

Imparata che s'han la cantafola,
Che devon recitar, quegli innocenti
Ti fan cinque o sei moti ogni parola.

Non crederesti, e pur non altrimenti
Far ti vedo talor comico sciocco,
Tanto prodigo sei di movimenti.
(*Art. Rappres.*, C. II.)

Note (28), Page 224.

En Espagne, les compositeurs peuvent tirer leurs sujets de la Bible. La même chose a lieu fréquemment en France; on peut appeler ces pièces des *oratorios* dansans.

NOTE (29), PAGE 233.

Voyez, quant au héros du romantisme, Schlegel. Cet écrivain peut être convenablement mis en contraste avec l'ouvrage sur le romantique, par le comte de Ségur, ouvrage très remarquable par la pureté du goût et l'élégance du style.

NOTE (30), PAGE 234.

Si l'on y réfléchit profondément, on trouvera que l'imagination est une faculté passive et la raison une faculté active. Sur ce sujet, il y a de grandes méprises dans les idées.

NOTE (31), PAGE 236.

Poète hollandais dont le génie, suivant ses concitoyens, est égal à celui de Corneille ou de Shakspeare.

NOTE (32), PAGE 239.

Voltaire, en parlant de cette pièce, dit que la *Mandragore*, par Machiavel, était peut-être digne de toutes les comédies d'Aristophanes.

NOTE (33), PAGE 240.

Dans ce temps, Hardy, Ronsard, Duché, Fallard, Bois-Robert, Boyer, Desfontaines, Mairet, Roy, Scudéry, Du Ryer, Desmarets, Coypel, La Calprenède, le P. La Calonie, etc., inondèrent la scène française de leurs productions.

NOTE (34), PAGE 240.

Cette pièce et celle de *Britannicus* sont de nobles productions; et ceux qui prétendent que ce grand poète manque de vigueur tragique à la fois dans le style et dans l'intrigue de ses pièces, montrent un manque de jugement. La même observation peut s'appliquer aux détracteurs du mérite de Métastase, qui lui refusent de l'énergie pour décrire les pas-

sions, et l'élévation du style dans les sujets héroïques; qu'ils lisent *Temistocle*, *la Clemenza di Tito*, *Regolo*, etc.

NOTE (35), PAGE 241.

Il y a une grande différence entre la *Phèdre* de Racine et l'*Hippolyte* du poète grec, de même qu'entre cette dernière et celle de Sénèque sur le même sujet.

NOTE (36), PAGE 242.

Il y a des auteurs qui voudraient que le public s'imaginât qu'ils ne doivent rien aux anciens, ni pour le style, ni pour l'invention. Métastase même, Alfieri, Goldoni et quelques autres, peuvent être accusés de cette espèce d'ingratitude. De tels auteurs prétendent que leurs meilleurs ouvrages étaient faits avant qu'ils eussent connaissance de ceux des hommes célèbres qui les ont précédés; leurs talens d'ailleurs n'avaient pas besoin de cette fausseté pour s'élever. Virgile n'en a pas eu moins de génie pour s'être modelé sur Homère; et les modernes voudraient céler leurs imitations des Grecs et des Romains! C'est réellement une faute impardonnable à des hommes de génie. La curiosité et l'émulation, si naturelles au talent, n'inspiraient-elles pas à Goldoni le désir de se familiariser avec Plaute, Térence, Aristophanes et Molière? Le savant Gravina aurait-il détourné son élève Métastase de la connaissance du drame grec? De plus, il est certain que jamais Alfieri n'aurait porté la tragédie italienne à une telle hauteur, s'il n'eût d'avance étudié le théâtre grec et français, et même Shakspeare aussi. Voltaire, Boileau et Molière n'ont pas toujours été non plus, sincères dans la reconnaissance de leurs obligations littéraires. Justice doit être rendue à ceux qui ont eu une si grande influence sur les réputations modernes; sans le secours de l'antiquité, aurions-nous eu la *Gierusalemme*, un Raphaël, un Racine?

NOTE (37), PAGE 249.

« Une nation d'un caractère triste et mélancolique, où l'on a si difficilement l'enjouement de la société, où les hommes sont divisés en *castes* si distinctes, que rarement ils communiquent entre eux; un tel peuple demande des représentations théâtrales d'une espèce particulière, peut-être plus sensibles aux yeux qu'au cœur, quelque chose de mordant et satirique plutôt que tendre et pathétique. Plus les hommes sont solitaires, plus leurs passions sont profondes et fortes; c'est donc seulement par la représentation de ces passions dans toute leur énergie que de tels hommes peuvent être émus ou intéressés. A Paris, une tragédie d'amour suffit pour arracher des larmes de tendresse; à Londres, on attend d'une tragédie le délire des passions et l'horreur. Un Français est charmé de la tendre passion de *Zaïre;* un Anglais de la terrible frénésie d'*Orosmane*. L'orgueil d'*Achille* en colère et menaçant pour garder l'objet de son affection, opposé au dépit d'*Agamemnon* et de toute la Grèce, attirerait plus l'attention sur un théâtre de Londres que la profonde dissimulation de la jalouse *Eriphyle*. Il paraît d'après cela que l'étude du goût théâtral de chaque nation est un excellent moyen d'acquérir à la fois la connaissance du caractère national, et il est réellement presque impossible de la posséder sans le secours du théâtre ». (L'*Observateur français à Londres.*)

La même espèce de remarque s'applique encore parfaitement à la comédie anglaise. Les connaisseurs anglais exigent généralement que la pièce et les personnages soient *chargés* assez pour approcher de la caricature; des productions comme celles de Molière, Regnard, Destouches et Goldoni ne semblent pas d'une assez grande vigueur pour le public anglais; il préfère des pièces bizarres dans lesquelles paraissent des personnages étranges et fantasques,

chargées d'incidens d'une nature extraordinaire, et enluminées de tout le grotesque de Scarron.

Les arlequinades ou pantomimes, comme les appellent improprement les Anglais, peuvent fournir un bon exemple de leur goût national; elles sont vraiment nationales, et quoi qu'on ait pu dire le contraire, jeunes et vieux, riches et pauvres, la noblesse des loges et les savans du parterre, la moyenne et la basse classe des galeries, se confondent dans leurs ris bruyans aux *pantomimes de Noël.*

Les principaux personnages de ces farces burlesques sont *Arlequin*, *Colombine*, *Pantalon* et *Paillasse;* quant à ce dernier personnage, son influence est si grande, qu'on ne sait lequel d'*Arlequin* ou de lui est décidément le héros de la pièce. Rien n'est négligé pour provoquer le rire et l'étonnement; les métamorphoses, appelées *tricks*, sont, à l'aide d'un machinisme énergique et excellent, portées à un point de perfection inconnu jusqu'à présent en France et en Italie.

Note (38), Page 251.

Parmi les modernes, Shakspeare, Racine, Metastase, Molière et Boccace peuvent être considérés comme les grands interprètes de la nature. Ces écrivains devraient toujours nous être présens; la nature parle en eux.

Le *Décameron* est plus utile aux auteurs de ballet qu'on ne le suppose généralement. Il est plein de sujets intéressans, où l'on trouve des portraits fidèles de l'homme; chaque personnage, chaque passion y est représentée avec les couleurs les plus vives. On peut apprendre, par les nouvelles savantes et spirituelles de ce grand écrivain, à dessiner parfaitement la magnanimité d'un roi, la prudence d'un ministre ou d'un courtisan, le courage d'un général, la vertu d'une dame, la modestie d'une vierge, le libertinage d'une courtisane, la friponnerie d'un

domestique, la fidélité d'un ami, le délire de l'amour et la jalousie qui la suit souvent, la rage du désespoir, la simplicité de l'imbécille, la misère d'un malheureux, la splendeur d'un grand, la rusticité villageoise, la débauche de bon ton, etc., etc.

NOTE (39), PAGE 253.

« Quoique chaque personnage présent en scène y devienne acteur, cependant chaque acteur n'a pas le même intérêt à ce qui se passe; ainsi, le soldat témoin du sacrifice d'*Iphigénie* doit être ému par un tel événement, mais non pas aussi profondément affecté que le père de la victime. Une femme présente à l'épreuve de *Suzanne*, et qui ne lui paraît attachée en rien, n'a pas le même degré d'affliction que la mère ou la sœur de *Suzanne*. De plus, un jeune homme est plus expansif qu'un vieillard, et dans une scène pathétique, le jeune homme paraîtra complétement absorbé, tandis qu'un homme plus âgé, plus expérimenté, montrera moins de sensations et plus de réflexion. Quand les traits d'un spectateur dénotent du sens et de l'étude, ils ne doivent pas montrer cet enthousiasme que dénote la physionomie d'un niais. L'étonnement d'un roi n'est pas celui que montre un homme ordinaire. »

Le personnage placé en seconde ligne ne doit pas paraître aussi affecté que celui qui se trouve le plus près du spectateur. L'attention de celui qui voit diffère de l'attention de celui qui écoute. Une personne vive voit et écoute avec des gestes différens de ceux d'une personne mélancolique.

Ces observations paraîtront peut-être trop recherchées et trop travaillées; mais c'est par l'expression générale et convenable qu'une scène est complétement rendue; les personnages principaux montrent toujours les sensations nécessaires, mais il faut que les personnages secondaires s'en ressentent pour que l'imitation de la nature soit complète et vraie. C'est au maître de ballets à donner les instructions nécessaires pour obtenir cet ensemble.

Note (40), Page 256.

Nous pensons qu'il est nécessaire de donner ici la description des *Amours de Vénus et Adonis*, tableau de l'Albane. *Vénus*, impatiente d'essayer l'effet de ses charmes sur le cœur d'*Adonis*, se mire dans une glace, et paraît sûre de sa conquête. Reposant sur le bord d'un ruisseau, elle est entourée de *Cupidon*, et des *Grâces*, qui sont encore occupées à la parer. Le dieu d'amour chante déjà les délices de l'union future, tandis que des enfans ailés s'occupent à donner à manger aux cygnes du char de la déesse.

On voit *Vulcain* dormant aux pieds de sa femme, tandis que de petits *amours* aiguisent leurs flèches et bandent leurs arcs; et d'autres, pour prouver qu'ils ne manquent jamais leur but, montrent à *Vénus* un bouclier percé de part en part. *Diane* et ses nymphes, portées sur des nuages, observent avec anxiété le travail des amours. Lorsque leur travail est fini, les enfans ailés se laissent aller à un feint sommeil; en cet état, les nymphes de *Diane* les surprennent, brisent leurs arcs et leurs flèches, dont les blessures sont si redoutables. *Calisto* s'avance pour les éveiller, mais elle est arrêtée par ses compagnes plus prudentes. *Diane*, qui voit cette scène d'en haut, se réjouit de leur victoire.

Les petits amours cependant réparent aussitôt leurs pertes, car tout dans l'onde, sur la terre et dans l'air, montre leur pouvoir. L'un d'eux conduit *Adonis* aux pieds de *Vénus*, qui semble sommeiller. Le chien fidèle du jeune chasseur essaie en vain de l'entraîner dans les bois, les charmes de la déesse l'ont séduit. Les enfans ailés, près du lit de *Vénus*, semblent par leurs signes recommander le silence et la discrétion.

Note (41), Page 261.

Plusieurs auteurs doivent leur célébrité à ces amis sages et éclairés que rien ne peut empêcher de

dire la vérité. C'est par leurs avis que des hommes de talent ont quelquefois détruit leurs compositions, et ont réussi à les reproduire plus parfaites. C'est par la persévérance et la docilité qu'on arrive à la perfection. Un amour désordonné de la louange éloigne la vérité.

Euripide, Virgile, l'Arioste, Boileau, Pope et Gray, qui tous furent des hommes célèbres, avaient de la peine à se satisfaire eux-mêmes, et toujours étaient prêts à écouter la voix d'une saine critique. Ils effaçaient souvent, et ne se hâtaient jamais de publier leurs écrits. De tels exemples, ainsi que l'*Epître aux Pisons*, que tous les amis des beaux-arts doivent savoir par cœur, sont suffisans sans doute pour éloigner toute vanité, et guider dans le droit chemin.

Note (42), Page 261.

Lorsque le talent combat nos timides *Zoïles*, ils retournent paisiblement à la fange dont ils étaient sortis. « Des circonstances fâcheuses, la dispute, l'envie, la jalousie et l'ignorance contribuent souvent à développer le talent aussi-bien qu'une bonne critique, et concourent ainsi à sa célébrité. Sergent observe avec raison que si le cardinal-ministre n'avait pas déchaîné par jalousie quelques méchans écrivains contre l'auteur du *Cid*, le grand Corneille n'aurait probablement jamais produit tant de chefs-d'œuvre. La protection accordée au mauvais goût, par un parti puissant à la cour, a sans doute fourni à Molière le dessein de deux de ses comédies, *les Femmes savantes* et *les Précieuses ridicules*. Qui peut dire si nous ne devons pas la perfection de Racine à Boileau, qui, chaque jour, pour le forcer à se surpasser, satirisait les Pradon, les Brébœuf et les Cottin.

« C'est ainsi que Fréron contribua à la réputation de Voltaire, et si La Harpe ne se fût pas querellé avec Clément, il est probable qu'il ne fût jamais devenu un juge si distingué en littérature.

« Que de pygmées s'élèvent eux-mêmes sur des échasses pour grimper aux Pindes, et, violant Melpomène et Thalie, ont enfin été précipités parmi la valetaille des colléges par des critiques redoutables, tels que Royou, Aubert, Suard, Geoffroy, etc. » (Voyez *Lettre à l'auteur du Mercure encyclopédique.*)

FIN DES NOTES DE LA QUATRIÈME PARTIE.

CINQUIÈME PARTIE.

PROGRAMMES CONTENANT DES EXEMPLES DE CHAQUE ESPÈCE DE BALLET.

(COMPOSÉE PAR C. BLASIS.)

Miroir universel,
Les siècles reculés, les grands événemens,
Tous les faits consacrés dans la fable et l'histoire.
(DULARD.)

REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

On présente ici au lecteur différentes espèces de ballets, chacun traité dans un style particulier à sa classe. Dans ces esquisses, l'auteur s'est efforcé d'agrandir la sphère de cette espèce de composition en introduisant une grande variété de sujets, en produisant des contrastes plus frappans entre les sentimens et les passions, et en donnant à certaines scènes qui n'avaient pas encore été adaptées aux ballets leur ton convenable d'expression. J'ai souvent considéré le ballet comme une espèce de poëme ou de roman réduit à ces règles et à ces principes dramatiques qu'il faut observer dans toute production théâtrale.

Les compositions qui peuvent parler à l'œil et intéresser le cœur, doivent être honorées de la même attention que toute production des beaux-arts; car, qu'est-ce qu'un bon ballet classique, si ce n'est un tableau mouvant paré des charmes d'une musique bien adaptée?

On a jugé nécessaire de rappeler ici quelques observations faites dans la quatrième partie de cet ouvrage. En composant des programmes pour des ballets, il faut remarquer, premièrement, que le programme peut plaire au lecteur sans servir à

expliquer l'exécution, car il arrive souvent qu'une description brillante et bien écrite devient plate et sans effet, mise en action théâtrale; secondement, que ce qu'on comprend aisément à l'aide des mots ne s'exprime pas avec la même facilité par des gestes; troisièmement, que le sujet peut être intéressant et bien composé, sans être dramatique; quatrièmement, que ce qui est réellement dramatique n'est pas toujours conforme à la raison et à la probabilité. Afin d'éviter de tomber dans ces erreurs, pour que le programme réponde à l'exécution, et pour montrer l'objet réel prescrit par notre art, il est essentiel : premièrement, que le sujet soit d'une gaîté soutenue, représentant la nature embellie par l'art; secondement, que les passions soient pittoresques et fortement contrastées, des rôles fortement ombrés et fortement marqués (si nous pouvons nous servir de cette expression), et que l'incident et l'action soient employés plutôt que de longs dialogues, qu'il faut surtout éviter; troisièmement, que l'imagination doit être continuellement amusée par une foule de scènes capables d'exciter la surprise et l'admiration, auxquelles il faut ajouter le costume, les machines, et toutes les espèces de décorations; car elles sont indispensables à l'effet dramatique; quatrièmement, que rien de merveilleux ni de surnaturel ne soit admis, à moins qu'il ne soit fondé sur la nature de la pièce, et exécuté avec goût. Ce qu'on appelle la pompe théâtrale devient puéril, insignifiant et absurde, à moins qu'elle ne soit attachée aux accidens de la pièce dans laquelle on la déploie. On présume, par l'expérience qui a guidé l'auteur dans ce choix, que quelque effet que les exemples suivans produisent à la lecture, ils ne pourront manquer de réussir à la représentation, quelques uns ayant déjà été donnés sur les théâtres du continent.

ACHILLE A SCYROS,*

BALLET HÉROÏQUE EN TROIS ACTES.

PERSONNAGES.

ACHILLE, marié à Déidamie, sous le nom de Pyrrha, suivante supposée de Déidamie.
DÉIDAMIE, fille de Lycomède, et épouse d'Achille.
ULYSSE, ambassadeur des Grecs.
LYCOMÈDE, roi de Scyros.
Le GRAND-PRÊTRE.
ARCAS, confident de Lycomède.
Princes de la cour de Lycomède, Princesses de la suite de Déidamie, Officiers d'Ulysse, Prêtres de Bacchus, troupes de Bacchantes, Satyres, Faunes, Bergers et Bergères, Soldats de Lycomède, Soldats d'Ulysse, Peuple de Scyros.

La scène est à Scyros.

ACTE PREMIER.

Vue d'un paysage près de la mer, qu'on aperçoit dans le lointain. Vers le milieu de la scène est le temple de Bacchus. A droite est un bois consacré à ce dieu. La scène est peu éclairée, pour représenter le point du jour.

SCÈNE I. — Quand la toile se lève, le temple de

* De tous les auteurs qui ont écrit sur ce sujet, aucun n'a mieux réussi que Métastase, et je me suis efforcé de suivre les pas de ce grand poète. Le ballet d'*Achille à Scyros*, par M. Gardel, diffère beaucoup du mien par l'intrigue.

Bacchus est entouré par des groupes de Bacchantes qui se sont assemblées avant le lever du soleil pour préparer une fête. Les prêtres de Bacchus sortent du temple, et ordonnent aux Bacchantes de disposer tout pour la cérémonie et la pompe des processions; les Bacchantes se retirent pour exécuter ces ordres. Les prêtres entrent dans le bois pour invoquer l'aide des dieux (*Le théâtre a été éclairé graduellement et entièrement.*)

Scène II. — *Achille* et *Déidamie* entrent; la joie est peinte sur tous leurs traits. N'étant aperçus de personne à ce rendez-vous secret, ils échangent des marques d'affection, et s'abandonnent au plaisir de la danse (*pas de deux*), pendant laquelle ils expriment les sentimens de l'amour. Ils sont interrompus par les instrumens des Bacchantes qui s'approchent; surpris, ils suspendent leur amusement. *Déidamie* conseille à *Achille* de se retirer aussitôt, et de se déguiser pour ne pas être découvert; *Déidamie* en se retirant conseille à *Achille* d'être prudent, de crainte d'exciter des soupçons; il obéit, et ils sortent à gauche pour éviter les Bacchantes.

Scène III. — La musique joue quelques minutes avant l'entrée des Bacchantes, après quoi elles paraissent brandissant leurs thyrses, et suivies de Faunes frappant des cymbales, de Satyres jouant du syrinx, de Bergers et de Bergères. Elles entourent le temple du dieu qu'elles célèbrent; en même temps les prêtres reviennent, et montent dans le temple; ils invoquent leur dieu, et lui sacrifient. *Achille* et *Déidamie* entrent, l'un et l'autre sont déguisés en Bacchantes, et se joignent à la compagnie dans les jeux (de temps en temps ces bacchanales sont interrompues par des *pas seuls* et des *pas de deux* exécutés par les chefs des groupes des Bacchantes, des Faunes, des Satyres, des Bergers et des Bergères). A la fin du divertissement on entend le son guerrier des trompettes résonner sur les côtes.

Saisi de crainte, chacun cherche à découvrir d'où vient ce bruit. *Déidamie* tremble, et *Achille* est surpris; ils dirigent leur attention sur la mer : des

vaisseaux remplis de guerriers paraissent soudain pendant que le son des instrumens augmente, et les troupes de Bacchantes, saisies de crainte, fuient dans les bois.

Scène IV. — *Achille* retient *Déidamie*, l'assurant de sa sûreté par son exemple; mais la timide princesse l'entraîne avec elle, le priant de ne pas s'exposer au hasard d'être découvert. L'apparence brillante des guerriers éveille l'ardeur militaire dans le sein d'*Achille*. Il regarde avec plaisir une pompe jusqu'alors inconnue pour lui. En même temps les vaisseaux disparaissent à droite pour débarquer; sa femme s'efforce de l'emmener; mais le bruit des armes et le désir de connaître les étrangers, étouffent toute autre considération, et le rendent sourd aux prières de la malheureuse *Déidamie*.

Scène V. — *Ulysse*, suivi de ses officiers, s'avance pendant qu'*Achille* et son épouse paraissent surpris. *Ulysse* les salue. *Achille*, revenu à lui, demande qui il est, et pourquoi il est venu, le pressant avec menaces de répondre. En vain *Déidamie* s'efforce de modérer sa témérité. *Ulysse*, surpris de voir tant d'effronterie dans une femme, soupçonne déjà que c'est *Achille*, l'objet de sa prétendue ambassade; mais cachant ses soupçons, il répond à la satisfaction de tous les deux, qui, maintenant, mais trop tard, voient leur imprudence. *Achille* veut s'excuser; mais *Ulysse* les informe qu'il n'est pas venu pour interrompre leurs amusemens tranquilles, et leur présente une branche d'olivier comme le symbole de la paix, ajoutant qu'il voudrait parler au roi. *Déidamie* répond qu'elle lui procurera une entrevue, et que *Lycomède* le recevra avec plaisir. Elle prend alors congé, et se retire, pendant qu'*Achille* s'efforce de parler à *Ulysse;* mais il en est empêché par son épouse, qui lui commande de la suivre: craignant d'être découvert il se soumet à ses désirs. Les yeux d'*Ulysse* sont pendant tout ce temps fixés sur eux.

Scène VI. — Le malin ambassadeur ne perd pas de vue *Achille*, dont il connaît déjà le surnom, et

qui, à ce qu'il espère, sera bientôt gagné. Cet heureux commencement lui donne de l'espérance, et il remercie les dieux, espérant qu'il aura l'honneur d'amener aux Grecs l'homme qu'ils désirent avec tant d'ardeur. Il fait connaître à sa suite cette découverte; elle est surprise. *Ulysse* (*à part*) s'occupe d'un stratagème qui semble le remplir de confiance : il commande à sa suite de le suivre, et ils prennent le chemin du palais de *Lycomède*; ils sortent à droite, côté par où *Achille* et *Déidamie* se sont retirés.

Intérieur magnifique du palais de Lycomède; à droite, un trône avec des sièges.

Scène VII. — *Lycomède* entre, précédé par des gardes, et accompagné de sa suite; il conduit *Déidamie* par la main, *Achille* suit à une distance respectueuse. Le roi ordonne qu'on se prépare à recevoir l'ambassadeur grec. *Lycomède* est conduit à son trône, et place *Déidamie* à son côté, les princes et les princesses de la cour les entourent. *Achille* essaie de se placer près de *Déidamie*.

Un prince entre pour annoncer l'arrivée d'un ambassadeur, qui désire une audience. Le roi ordonne qu'on l'introduise, le prince obéit, et se retire, pendant que cette nouvelle excite la curiosité générale. *Ulysse* paraît, suivi de guerriers; il salue respectueusement le monarque, qui le reçoit avec obligeance. *Ulysse*, de la part de ses alliés les Grecs, demande l'aide des troupes et des vaisseaux de *Lycomède*, pour monter une expédition contre les Troyens. *Lycomède* accorde sa demande, ajoutant qu'il peut toujours compter sur son amitié. *Achille* fait la plus grande attention aux propositions d'*Ulysse*; il se trouve fortement excité, l'ambition de la gloire s'éveille dans son âme, il peut à peine cacher ses sentimens, il rougit de son appareil efféminé, et il est sur le point de l'arracher; mais l'affection qu'il a pour sa chère *Déidamie*, sur qui ses yeux sont continuellement fixés, modère et calme ce feu intérieur. Pendant cette scène,

le vigilant *Ulysse* l'a attentivement observé, il sourit d'un air de triomphe, le déguisement du héros ne lui est plus inconnu. Il se hâte de terminer la négociation.

Le roi, descendant de son trône, rappelle à tous ceux qui l'entourent l'union qui doit subsister entre eux et les Grecs, et surtout entre lui-même et le héros qui mérite à la fois leur estime et leur admiration.

Lycomède invite *Ulysse* à rester avec lui; il y consent avec plaisir. Le roi ordonne à tout le monde de se retirer, et donnant une main à *Ulysse*, et l'autre à *Déidamie*, il se retire. Cette princesse paraît très agitée; elle jette un regard sur *Achille*, qui semble réfléchir profondément sur sa situation; il revient à lui, tressaille, et la suit. Les princes et les princesses sont auprès du roi, et les gardes ferment la marche.

ACTE SECOND.

Appartemens somptueux du palais de Lycomède. On voit, dans le fond, les jardins royaux. Des statues représentant des dieux et des héros ornent les côtés de l'appartement et embellissent les jardins.

Scène I. — Des princes et des princesses de la cour, ainsi que la suite de *Déidamie*, entrent à gauche en dansant. Le plaisir anime leurs pas, ils précèdent l'entrée du roi dans cette retraite du plaisir. Après une danse générale, *Lycomède* paraît, et ils l'environnent. D'une main il conduit *Déidamie*, de l'autre il conduit *Ulysse*; une partie de sa suite l'accompagne. Les gardes se retirent. *Achille* suit *Déidamie* des yeux : il les fixe tantôt sur elle, et tantôt sur *Ulysse*. *Lycomède* ordonne qu'on célèbre l'arrivée de son illustre ami, qui semble profondément sensible à la noble conduite du roi, et reconnaît l'hommage qu'on lui rend

par une obéissance respectueuse. Chacun se hâte d'exécuter les ordres du roi. *Déidamie* et *Ulysse* veillent, chacun de son côté, chaque mouvement d'*Achille*, qui paraît absorbé dans ses méditations. *Lycomède* ordonne que la danse commence, et que toute sa cour y prenne part. Assis entre *Ulysse* et *Déidamie*, il préside à la fête. (*Divertissement* par tout le *corps de ballet.*) Un prince et deux princesses dansent un *pas de trois*. Les femmes de *Déidamie* dansent une mesure au son des lyres. Elles invitent alors l'épouse d'*Achille* à se joindre à elles. *Ulysse*, appuyant cette demande, la prie de céder pour les charmer. *Déidamie* consent, et se lève. *Achille* lui présente une harpe, elle l'accepte avec un plaisir secret, et exécute un *pas seul* avec une grâce et une science particulière. Chacun applaudit, et elle reçoit la louange avec modestie. En dansant, cependant, elle s'est efforcée surtout de fixer l'attention d'*Achille*.

Ulysse se lève alors, remercie *Lycomède* de sa réception obligeante, et le prie d'accepter les présens d'amitié qu'il va lui présenter; on les apporte devant le roi, qui les agrée. On montre des vases, de riches étoffes, etc., devant la cour: en les voyant, l'admiration devient universelle; pendant ce temps, *Ulysse* observe attentivement *Achille*. Une armure complète fait partie des présens, elle attire l'attention du fils de Thétis, il désire la contempler de plus près, et pendant qu'il l'examine, ses yeux brillent de joie. *Déidamie* s'en aperçoit, court vers lui, et craignant son imprudence, elle tâche, par des gestes et des regards, de le détourner du piége. Le malicieux *Ulysse*, satisfait du succès de sa pénétration, entrevoit déjà la fin heureuse de son entreprise. Pendant que ces présens occupent l'attention de la cour, *Déidamie* étant dans la crainte, et *Achille* dans l'agitation, ils sont troublés par le bruit des armes. La surprise saisit toute la cour, son attention est détournée. Un prince de la cour de *Lycomède* entre, et annonce que les soldats d'*Ulysse* sont engagés dans un combat furieux contre

ceux du roi, et que la présence de ce dernier est nécessaire pour rétablir la paix. *Ulysse* jouit secrètement du succès de son stratagème. Chacun semble sentir profondément ce triste événement. *Lycomède* ordonne à ses soldats de le suivre; ils se rangent en bataille, et marchent contre les rebelles, le roi à leur tête. Les princes et les officiers se retirent à gauche, suivant le roi.

Déidamie, accompagnée de ses femmes, fait signe à *Achille* de la suivre, et se hâte de s'en aller; il ne s'en aperçoit pas, et laisse fuir la timide *Déidamie*. *Ulysse* feint de suivre le roi, mais reste derrière pour profiter de cette occasion d'avoir une entrevue particulière avec *Achille*.

Scène II. — Un profond silence a lieu. Le fils de Thétis reste immobile; revenu de sa stupeur, il réfléchit sur son sort, il médite sur ce qu'il vient de voir et d'entendre; revenant à lui, l'amour des armes l'inspire, et s'empare de son cœur. Enfin, il semble décidé à partir, et cependant il hésite. Il approche de l'armure, et la contemple avec un vif plaisir; il jette alors un regard sur ses vêtemens, et rougit de se voir ainsi déguisé. Incapable de contraindre ses sentimens, il arrache son attirail de femme avec fureur et indignation. Le héros impétueux saisit d'une main le bouclier, et de l'autre l'épée; il se prépare à partir. Pendant ce temps, *Ulysse* observe *Achille* à quelque distance, il se réjouit du succès de ses desseins; sa commission a réussi, il possède *Achille*, c'en est assez: il avance donc pour le rencontrer, et l'empêche de partir; il embrasse le héros avec transport, et le félicite sur cet heureux changement. Il fixe l'attention d'*Achille* sur la gloire qui l'attend et qui le placera au rang des héros les plus renommés. En lui présentant ces résultats, *Ulysse* montre les statues des héros qui se sont distingués par leurs hauts faits et leur courage en même temps, exprimant du mépris pour ceux qui se sont déshonorés. Le cœur d'*Achille* brûle aux mots d'*Ulysse*, qui, connaissant son caractère, lui persuade de le suivre. *Achille* hésite encore,

ses tendres sentimens reviennent, l'amour lui présente l'image de sa fidèle épouse, dont l'attachement constant est près d'être récompensé par sa propre ingratitude; ces pensées le rendent indécis. *Ulysse*, ne voulant pas perdre une occasion si favorable, traite ces émotions avec mépris, et l'exhorte à partir et à bannir ses souvenirs déshonorans qui blessent le cœur d'un soldat; il lui commande même d'obéir. *Achille*, sentant l'ascendant qu'*Ulysse* a sur lui, se décide à suivre la gloire; et, oubliant le passé, il triomphe de lui-même et part. *Ulysse* le suit, satisfait de sa conquête.

ACTE TROISIÈME.

A droite est une tente. La mer de Scyros paraît couverte de vaisseaux. A gauche sont les statues de Mars et de Vénus.

Scène I. — Quand la toile se lève, *Achille*, complétement armé, est assis dans une attitude pensive, méditant sur son sort, *Ulysse* est à quelque distance de lui, et l'observe; tous deux sont dans la tente; les soldats d'*Ulysse* sont aux extrémités du théâtre, se reposant en diverses positions. *Achille* semble affligé de la perte de sa *Déidamie*, dont l'idée l'agite beaucoup. *Ulysse*, remarquant cette émotion, s'approche pour le tranquilliser et pour dissiper sa tristesse; il s'efforce de soutenir son courage en lui représentant l'honneur et la gloire qui l'attendent. *Achille*, revenu à lui, s'abandonne à la gloire, et se laisse entièrement diriger par *Ulysse*. Ce dernier fait un signe à ses soldats, qui commencent une *danse guerrière*. *Achille*, ne s'attendant pas à un tel spectacle, est agréablement surpris. *Ulysse* vante ses soldats, et *Achille* est transporté. A la fin de la mesure, les guerriers se prosternent devant la statue de Mars. *Ulysse* fixe l'attention du héros sur ces divinités tutélaires, et

tous deux rendent hommage aux statues. *Ulysse*, sans perdre de temps, ordonne qu'on parte à l'instant; les soldats se préparent à marcher, et il dit à *Achille* qu'il doit quitter cette demeure efféminée, et voler aux champs de Mars; il obéit. Au moment où ils partent, on entend du bruit, et *Déidamie* entre. *Ulysse* s'efforce d'entraîner *Achille*, qui voudrait rester, tant l'arrivée inattendue de *Déidamie* a d'effet sur lui.

Scène II. — *Déidamie*, la figure baignée de larmes, exprime un chagrin sans bornes, et déplore sa situation, elle arrête son époux, qui la quitte pour toujours; elle éclate alors en reproches, et montre toute la force de son attachement. Elle lui reproche son ingratitude cruelle, ses sermens violés, et sa conduite trompeuse; puis s'efforce de lui rappeler les premiers sentimens de leur affection. *Achille* garde le silence, il est pressé de rejoindre *Ulysse*, qui paraît un peu déconcerté de cette scène. *Déidamie*, voyant son époux sourd à ses prières, renouvelle ses supplications, et lui rappelle les sermens de fidélité qu'ils se sont jurés devant les dieux, sermens qui doivent les unir pour toujours; elle l'accable d'injures, et emploie les prières pour l'empêcher de partir. *Ulysse*, par des conseils contraires, soutient et fixe la résolution du héros; cependant il craint la sensibilité de son cœur. *Achille* est muet, et se détourne de *Déidamie*; la belle princesse retenant encore son époux, l'émeut, il hésite entre l'amour et la gloire. *Déidamie* le voyant indécis, et espérant encore, se jette à ses pieds; la vue de cet abaissement rappelle son affection, il est sur le point de céder, mais *Ulysse*, fidèle à ses desseins, essaie de l'entraîner. *Déidamie*, incapable de résister à ses malheurs, et affaiblie par ses efforts, s'évanouit devant eux. *Achille*, échappant à *Ulysse*, court vers elle, et emploie tout pour la rendre à ses sens; son cœur, vaincu par l'amour et la pitié, est entièrement occupé de *Déidamie*, qui revient graduellement à elle, et en se trouvant dans les bras de son époux, sa joie est complète. *Ulysse*,

en voyant cette scène touchante, paraît ému ; cependant il est impatient de s'en aller, et même sur le point d'abandonner *Achille ;* mais ce dernier le retient, demandant son indulgence pour l'objet auquel il doit tant ; il demande un court délai, *Ulysse* y consent, trouvant impossible de s'opposer à ces premières émotions. (*On entend du bruit.*) A ce moment, *Lycomède* entre, suivi de ses gardes et de sa cour ; sa présence est causée par un rapport de ce qui se passe.

Scène III. — Ils sont frappés d'un coup de tonnerre par l'arrivée inattendue du monarque, qui paraît étonné. Revenu de sa surprise, il tombe dans la plus grande fureur, et les accable de reproches, leur montrant leur conduite ingrate, d'abuser de sa crédulité.

Sa fille et *Achille* tombent à ses pieds, mais il n'écoute pas leurs prières ; leurs larmes et leurs supplications sont incapables d'apaiser son juste ressentiment ; il sent profondément l'injure qu'on lui a faite. *Déidamie* emploie encore les larmes et les prières pour calmer son père furieux, et persévère dans ses efforts pour prouver son innocence et son sort malheureux. *Lycomède*, se rappelant encore le tort qu'on lui a fait, repousse avec chagrin et indignation sa fille affectionnée. *Achille* se joint à la princesse, ils redoublent leurs prières. Enfin, *Ulysse* découvre au roi que c'est *Achille*, le fils de la déesse Thétis, qu'il est uni à sa fille par les liens de l'hymen, et que les dieux demandent les services de ce héros contre les Troyens.

A ces mots, le monarque est à la fois surpris et calmé, il se retourne, et relève *Achille* et *Déidamie*, et se soumettant à la volonté des dieux, il leur pardonne, les embrasse, et se félicite d'une telle alliance. Cette découverte remplit de joie le couple heureux, et tous partagent leur bonheur.

Pour célébrer cet heureux jour, le roi ordonne qu'on remercie les dieux et qu'on égaie la fête par des jeux et des danses. Les prêtres entrent, et préparent un autel pour le sacrifice, ils invoquent les dieux, et implorent leur protection. Tous

entourent l'autel pour prendre part à la cérémonie. Le grand-prêtre commence le sacrifice, demandant la faveur des dieux; il les prie de décider le sort d'*Achille* par quelque signe surnaturel. Tous, à genoux devant l'autel, attendent en silence la manifestation de la volonté divine.

On entend le bruit du tonnerre qui annonce la volonté des dieux. Chacun se prosterne, *Achille* s'y soumet avec plaisir, mais *Déidamie* ne peut cacher son chagrin. *Lycomède* s'efforce de la consoler, il ordonne que la fête commence, s'asseyant entre ses enfans et *Ulysse*. (*Divertissement, corps de ballet, pas de deux, pas de quatre, et finale.*) Le *divertissement* est exécuté par les princes, les princesses et toute la cour assemblée.

A la fin du ballet, *Ulysse* se lève, et informe le roi du départ prochain pour lequel on a fait des préparatifs, les soldats sont prêts à marcher. *Achille* prend congé de *Lycomède* et de son épouse, dont le chagrin est encore visible, il la console par l'espérance d'un heureux retour quand l'ennemi sera vaincu. *Ulysse*, accompagné de ses soldats, dit adieu à *Lycomède*, et le remercie de ses bontés. *Ulysse* et *Achille* montant sur leurs vaisseaux, quittent Scyros au milieu des acclamations du peuple. *Groupe général* pendant qu'*Ulysse*, placé à côté d'*Achille* sur le pont, triomphe, et part.

MOKANNA,*

BALLET ORIENTAL EN QUATRE ACTES.

PERSONNAGES.

MOKANNA, faux prophète.
ZÉLICA.
AZIM, son amant.
KALED, père de Zélica, et principal officier de Mokanna.
HAROUN et MESROU, officiers de Mokanna.
Femmes du harem de Mokanna, Soldats de Mokanna, Soldats du Calife.

(La scène est en Perse, en l'an 163 de l'hégire (705 de notre ère), et sous le règne du calife Mahai.)

ACTE PREMIER.

Le théâtre représente un vestibule somptueux. Des colonnes de porphyre supportent une voûte d'architecture mo-

* Le sujet de cette exécution chorégraphique est tiré d'un poëme anglais (*le Prophète voilé*), par Thomas Moore, célèbre poète, qui imite avec un talent égal le style du Corrége et celui du Guerchin.

Le caractère particulier d'un ballet m'a obligé de faire quelques changemens dans la production de l'auteur. Je me suis cependant efforcé de donner du corps à ses idées sur le théâtre, et de conserver ses beaux incidens.

Ce conte, je crois, n'a jamais été mis en ballet, ou représenté d'aucune manière sur le théâtre.

resque. A l'extrémité supérieure est un trône, près duquel sont des soldats du harem.

Mokanna, au milieu de sa suite, reçoit ses hommages, ses sermens de fidélité, et d'une obéissance aveugle. Il s'enorgueillit de l'ascendant qu'il a acquis sur le peuple, fanatisé par le succès de l'imposteur, qui est maintenant sûr d'un triomphe complet dans tous ses desseins d'ambition, de cruauté ou d'amour.

Chacun, animé par ses promesses flatteuses du bonheur et d'une autre vie sans peines, se laisse vaincre par cette tromperie, et l'adore comme un dieu.

Mokanna s'imagine, plus qu'il ne l'est réellement, le maître de la vie de ses sujets, et se croit un pouvoir assez grand pour les forcer à aider ses desseins sanguinaires. La passion la plus ardente le consume; parmi toutes les femmes en sa possession, la malheureuse *Zélica*, qu'il veut séduire, est préférée. Il montre sa préférence, et s'efforce de se la concilier par des espérances d'un bonheur futur. La jeune fille se laisse tromper par ses faussetés imposantes. Tous se prosternent aux pieds du barbare imposteur, qui prétend leur accorder une protection éternelle.

Haroun entre pour annoncer l'arrivée d'*Azim*, jeune et vaillant guerrier, qui va se joindre à l'étendard du prophète envoyé par le ciel. Il revient vainqueur d'une expédition militaire, attiré par les actions extraordinaires du grand *Mokanna*; il se dévoue à son service, et brûle d'impatience d'aider à propager la croyance dans le bonheur promis par l'homme qui se vante d'être inspiré. L'aspect d'*Azim* produit des émotions d'une joie générale. Il est suivi de quelques guerriers. Ils se prosternent aux pieds du prophète, et jurent de sacrifier leur vie pour son service. *Mokanna* enflamme leur ardeur en leur promettant de les placer parmi les élus dans le ciel.

Azim a découvert son amante, la belle *Zélica*,

qui peut à peine cacher sa joie de l'arrivée inattendue de son cher *Azim*, qu'elle croyait mort. Les amans montrent une grande joie; *Mokanna* vante son pouvoir, il encourage sa suite à propager la nouvelle foi, et menace les rebelles de les punir de mort. Il promet de conduire son armée en personne, et d'assurer ainsi la victoire à ses guerriers, et la paix ne sera que le commencement de leur bonheur. Les enthousiastes conviennent de tout. Les bannières des soldats, flottant dans l'air, déploient ces mots: *Liberté au monde.* Ils jurent sur leurs épées de délivrer les nations. Une musique guerrière sonne l'hymne du combat, et la gloire du prophète est célébrée par des danses guerrières.

ACTE SECOND.

Le théâtre représente un vaste souterrain, d'où l'on voit continuellement sortir des flammes livides, qu'on suppose être causées par la putréfaction. Mokanna, tenant une lumière, entre dans ce réceptacle des morts par un escalier secret.

Il médite sur ses horribles desseins, et son horrible sourire semble en annoncer le succès. Il attend avec impatience l'arrivée de l'objet de ses désirs, car il doit bientôt devenir le possesseur de la charmante *Zelica;* il montre une joie barbare. Il souhaite que la beauté contribue au succès de ses armes, et qu'elle augmente, par ses charmes, le nombre de ses guerriers; et il les pousse à la cruauté par des promesses des lauriers de la victoire. *Zélica* paraît, accompagnée d'*Haroun;* ils sont venus pour obéir aux ordres du prophète; ils s'inclinent devant lui.

Mokanna fait un signe à *Haroun*, qui se retire. *Zélica* est étonnée de se trouver dans une demeure si sombre; elle attend la volonté du prophète. *Mokanna* lui dit que le temps où il faut obéir aux ordres du ciel est arrivé, et que c'est elle que le

ciel a choisie pour être sa compagne et disposer du sort du monde. Surprise de *Zelica*. *Mokanna* s'efforce de la convaincre de la pureté de ses sentimens, de son noble désintéressement, et de son souhait de la voir l'objet de la faveur divine; il s'attend donc à la voir reconnaissante de sa bonté; mais la jeune fille est dans la plus grande agitation. Ce qu'elle vient d'entendre, et son amour pour *Azim*, la plongent dans la plus profonde douleur. *Mokanna* lui présente un heureux avenir, et lui promet qu'elle partagera son trône si elle veut consentir à distribuer le bonheur aux humains. Il lui déclare alors son amour; étonnement de *Zélica*. Le séducteur montre des marques de son amour, et la conjure de faire son bonheur en se soumettant à la volonté divine.

Zélica peut à peine croire ce qu'elle entend. Elle ne le trouve plus l'homme qui pouvait subjuguer l'âme du peuple. Sa foi être, et elle craint des suites terribles; le souvenir du fidèle *Azim* lui arrache des larmes. L'imposteur *Mokanna*, craignant que sa proie ne lui échappe, et que ses tromperies ne soient révélées, s'efforce d'en imposer à la jeune *Zélica*. Il la menace de la colère du ciel et des punitions les plus terribles. *Zélica* frémit, mais le fanatisme l'enchaîne encore. *Mokanna* voit que ses desseins réussissent, et il la prie de s'unir à lui pour toujours. *Zélica*, au désespoir, confesse enfin que son cœur est donné à *Azim*. Colère furieuse de *Mokanna*, et la jeune fille lit son sort et celui d'*Azim* dans la contenance de *Mokanna*. Elle se jette à ses pieds, et implore sa miséricorde. *Mokanna* est inexorable, et semble même prêt à la percer; mais des pensées intéressées le retiennent, il promet de laisser vivre *Azim*, mais il informe *Zélica* qu'elle doit être son épouse, et lui ordonne de tout oublier sur terre, et de jurer qu'elle lui sera unie. Douleur de *Zélica*, *Mokanna* la traîne à une tombe, et la force de jurer, par les puissances infernales et les ombres des morts, que sa vie sera dédiée à son service. *Zélica*, se soutenant à peine,

fait un signe de consentement. A ce moment, des flammes sortent des tombeaux, et un bruit effrayant résonne dans le souterrain. *Zélica*, incapable de soutenir les émotions produites par cette scène, s'évanouit; *Mokanna*, triomphant de sa méchanceté, sourit avec une satisfaction maligne, et se vante même de son triomphe.

ACTE TROISIÈME.

Le théâtre représente un salon magnifique, qui donne sur un jardin charmant, éclairé par la lune.

Azim paraît, il cherche *Zélica*, et brûle d'impatience de la revoir pour lui prouver son affection. Privé du plaisir de la voir, il a, pendant quelque temps, souffert les plus cruels tourmens.

Une musique mélodieuse interrompt le silence de la nuit, pendant que des *houris* entrent en dansant au son de leurs instrumens; *Zélica* les suit, mais la mélancolie et le chagrin l'empêchent de partager la joie de ses compagnes, qui célèbrent la gloire du prophète par des jeux et des danses. Elles félicitent *Azim* sur son attachement aux bannières de *Mokanna*, et le conjurent de mériter le bonheur qu'on lui a promis. *Azim* a découvert son amante, mais ne peut approcher d'elle pour lui déclarer sa tendresse. *Zélica*, crue maintenant la favorite du prophète, fait signe à ses compagnes, qui se retirent. Les deux amans tombent dans les bras l'un de l'autre. Des transports d'affection s'ensuivent, mais ils sont bientôt interrompus par les souvenirs douloureux de *Zélica*. *Azim*, surpris, demande la cause de cette émotion; *Zélica* hésite; il la presse, elle répond par des larmes. *Azim*, très agité, la conjure de tout lui dire. *Zélica* lui représente le terrible caractère de *Mokanna*, et ses impostures, et révèle enfin le cruel serment qu'il a tiré d'elle, en promettant d'épargner la vie de son

amant La fureur, au lieu du chagrin, s'empare du cœur d'*Azim;* il jure de la sauver de ses mains et de délivrer la terre d'un tel monstre. Rien ne peut apaiser la colère d'*Azim*, il est prêt à tout entreprendre. *Zelica* réussit à calmer sa fureur, lui persuadant qu'il faut une grande prudence, sans quoi ils sont perdus tous deux. *Kaled* entre à la hâte, il cherche *Mokanna* pour l'informer de l'approche du calife, à la tête de son armée, qui vient pour combattre la nouvelle secte. *Azim* et *Zélica* se hâtent de l'embrasser. *Kaled* bénit leur union, il découvre leur inquiétude pénible, et désire en savoir la cause. *Azim* lui explique le caractère infâme, et les desseins horribles de *Mokanna*. Etonnement de *Kaled*. Revenu à lui, il se jette dans les bras de ses enfans, et leur exprime quelle horreur le caractère de *Mokanna* lui inspire. Ils paraissent très embarrassés; le temps presse, et *Azim* engage son amante et son père à chercher la sûreté dans la fuite, et à s'assurer aussitôt des moyens de vengeance prompts et complets. *Mokanna* a paru, il les observe, et découvre leurs desseins. Au moment où ils vont s'échapper, il les arrête, s'empare de *Zélica*, et par un geste menaçant, lui rappelle le serment qu'elle a fait. *Zélica* tremble, recule, elle est sur le point de s'évanouir. *Kaled* et *Azim* tirent leurs poignards, et fondent sur l'infâme séducteur; mais lui, les repoussant, appelle ses gardes, et ordonne qu'on les emmène. *Kaled* et *Azim* essaient vainement de se défendre, on les fait prisonniers, pendant que *Mokanna*, les menaçant de la vengeance la plus cruelle, entraîne *Zélica*. On annonce l'approche de l'armée du calife : terreur soudaine de *Mokanna*. Apparence d'espoir de la part d'*Azim* et de sa suite. *Mokanna*, vantant sa force, ordonne de se préparer au combat.

ACTE QUATRIÈME.

Vestibule dans la résidence de Mokanna. Les remparts de la ville sont dans le lointain : il fait nuit.

Combat entre les soldats de *Mokanna* et ceux du calife. Ces derniers sont victorieux, et poursuivent les vaincus. *Kaled*, *Azim* et *Zélica* paraissent après avoir échappé à la vigilance de leurs gardes ; ils sont animés par la vengeance, et pour mieux l'obtenir ils se joignent à l'armée du calife. *Zélica* jouit de la protection de son amant, mais elle ne peut oublier le scélérat qui l'a séduite ; elle espère cependant y réussir. *Kaled* découvre un chemin qui conduit à l'armée musulmane, et tous se hâtent de le suivre.

Mokanna entre, suivi de ses guerriers ; il réfléchit sur sa situation ; il voit la fin de son règne approcher avec une mort certaine. Il s'efforce encore, par ses regards et ses promesses d'un bonheur éternel, d'en imposer à ces hommes qu'il a séduits Il leur montre la fin de leurs travaux et la gloire immortelle qui doit les couronner. Il leur fait jurer de tuer le calife, et de risquer leur vie pour cette sainte cause. Tous obéissent. On apporte la nouvelle de la fuite de *Zélica*.

Colère furieuse de *Mokanna !* Il jure de les détruire, brandit son cimeterre, se met à la tête de ses guerriers, et court au combat. *Azim* entre, suivi de ses braves soldats, cherchant partout son ennemi pour le détruire. Il aperçoit l'étendard de *Mokanna* flottant dans l'air, il y vole. *Mokanna* rentre au désespoir ; l'espérance l'a abandonné, il se prépare à mourir. Un sourire féroce exprime la joie qu'il sent de se voir le destructeur de son espèce. Son règne est à sa fin, mais il a été l'assassin de l'espèce humaine. Cette pensée abominable semble lui faire plaisir jusqu'à la mort ; cependant le bonheur d'*Azim* et de *Zélica* le tourmente, il est furieux de ne pas l'avoir empêché, et en a même une espèce de remords. L'armée victorieuse approche, une

partie des remparts sont abattus, et plusieurs édifices deviennent la proie des flammes, *Mokanna* se procure un flambeau, et met le feu à un côté du palais. Il tombe près des ruines, et ses derniers gestes sont d'horribles blasphèmes; *Kaled* et *Zélica* entrent à temps pour voir les derniers momens de l'imposteur, et les armées victorieuses ayant à leur tête *Azim* et le calife, arrivent sur la scène.

Chacun remercie le ciel de l'heureux événement qui délivre le peuple d'un tyran barbare. *Kaled* unit *Zélica* à son amant, et la paix produit une joie sans trouble : tableau général.

VIVALDI,

GRAND BALLET EN DEUX PARTIES.

ARGUMENT.

Vivaldi et *Orsano*, nobles vénitiens, ayant conçu une passion violente pour *Rosamonde*, fille du doge, avouent leur passion. *Orsano* ayant été refusé, et s'apercevant de la préférence donnée à son rival, se résout à se débarrasser de *Vivaldi* sans s'inquiéter des conséquences qui doivent s'ensuivre. Il l'accuse lui et son père de trahison contre l'État, et sur ses faux rapports les deux innocens gentilshommes sont condamnés sans être entendus. La mère de *Rosamonde*, sensible à la situation dans laquelle se trouvent sa fille et son fiancé, consent à les unir secrètement. *Vivaldi* et sa famille quittent Venise et se retirent en Sicile jusqu'à ce que le décret qui le condamne à mort soit révoqué. Le père de *Vivaldi* ayant terminé dans l'exil ses tristes jours, son fils quittant l'asile qui l'a mis à couvert de ses persécuteurs, va (sous le nom de *Fernando*) offrir ses services au roi d'Espagne. *Vivaldi* ayant acquis, par ses hauts faits guerriers et par ses nobles sentimens, la faveur de Charles V, ce monarque le comble des distinctions les plus honorables de l'armée. Flatté de la confiance de son souverain, il se découvre à lui et lui révèle son véritable nom en l'informant de son désir ardent de venger son père. Le roi l'approuve et lui promet de le servir. La république de Venise ayant en ce moment besoin d'un capitaine dont les talens supérieurs puissent la défendre contre ses ennemis ; l'empereur profite de

cette favorable circonstance, et offre au sénat les services de *Vivaldi* pour commander les troupes de la république. L'amant de *Rosamonde*, toujours sous son faux nom, s'étant signalé par de nouveaux exploits, retourne à Venise après plusieurs années d'absence : il est chargé d'honneurs par le sénat. Il s'efforce par sa conduite de prouver son innocence. Le hasard lui fait découvrir une conspiration qu'il étouffe par son courage, ses avis et son habileté. L'ambitieux *Orsano*, l'auteur de la conspiration, est trahi par ses complices. Venise est sauvée, son généreux libérateur reconnu, et le sénat, regrettant son injustice passée, rend hommage à la noblesse d'âme que *Vivaldi* a déployée, et enfin le mariage des amans est ouvertement célébré.

PERSONNAGES.

Vivaldi, noble vénitien.
A. Gritti, doge.
Rosamonde, fille du doge, épouse de Vivaldi.
Alfieri, sénateur, ami de Vivaldi.
Orsano, sénateur, chef de conspirateurs.
Anselmo, autre chef de conspirateurs.
Officier espagnol.
Abelino, bandit exerçant ses ravages dans le voisinage de Florence.
Sénateurs, Conspirateurs, Nobles vénitiens, Dames vénitiennes, Soldats vénitiens, Soldats espagnols, Masques, Gondoliers, Mores, camarades d'Abelino.

(La scène a lieu à Venise, vers le milieu du seizième siècle.)

PREMIÈRE PARTIE.

ACTE PREMIER.

Le théâtre représente l'entrée du palais ducal. Tout est préparé pour la réception du général espagnol, et pour célébrer sa victoire par une fête publique. Le palais est magnifiquement décoré.

Le doge, assis sur un trône, est entouré par *Rosamonde*, *Alfieri*, *Orsano* et *Anselmo*, et par des sénateurs et des conspirateurs cachés : l'armée vénitienne s'étend des deux côtés de la scène. Le peuple se livre à la joie. Dans le port, qui est au fond du théâtre, on découvre des vaisseaux de toute espèce qui couvrent la mer ; et l'on voit les étendards de la république flottant dans les airs ; une foule de gondoles ajoutent à l'éclat du spectacle. Une décharge d'artillerie annonce que le vaisseau qui ramène *Fernando* approche : la musique accompagne son arrivée ; plusieurs nobles vénitiens reçoivent le général espagnol et le présentent au sénat. Le héros est accompagné de ses officiers et d'une partie de ses soldats. *Vivaldi*, sous le nom de *Fernando*, envoyé par le roi d'Espagne au secours de la république, est reçu avec les marques les plus vives de reconnaissance.

Il revient triomphant des ennemis de la république, et la joie qui est répandue sur tous les visages est pour lui la marque de respect la plus flatteuse et le gage de son bonheur futur. Il a déjà aperçu son épouse adorée, mais il s'efforce de dissimuler l'agitation que cette vue a produite dans son cœur. *Orsano* seul voit le nouvel arrivant avec regret, il craint qu'il n'apporte un obstacle à ses desseins ; ses complices partagent ses craintes.

Vivaldi offre ses services à la république, et se

dévoue, sans réserve, par un serment, au bien public. Le doge, au nom du sénat, le remercie, et *Vivaldi*, sous le nom de *Fernando*, est déjà regardé, sous le rapport de ses talens, de ses vertus, de son courage, comme le soutien de Venise : le bonheur commence de nouveau à pénétrer dans son sein. Le doge le fait asseoir à son côté ; *Vivaldi* lance en secret et de temps en temps, des regards à la belle *Rosamonde*, que rien ne peut distraire de son chagrin.

La fête commence, les Vénitiens, les Espagnols et les Mores exécutent des danses nationales. La fête se termine par un divertissement général, où la variété des pas et des attitudes particulières à chaque nation dans les momens joyeux de la danse forme tableau.

Le *Doge*, sa fille, *Vivaldi*, tous les sénateurs, etc., se retirent en ordre, et le peuple accompagne la marche.

ACTE SECOND.

Salle d'armes à l'Arsenal.

Des guerriers espagnols, épars sur le théâtre, attendent les ordres de leur général. *Vivaldi* paraît ; il semble songer aux soins et aux affaires de l'emploi qu'il occupe. Il donne l'ordre à l'un de ses officiers de dire à *Alfieri* qu'il désire lui parler. Il désire ardemment prouver son innocence, se venger de ses ennemis, et se réunir à sa femme bien aimée. Il invoque l'aide du ciel et y met toute sa confiance.

Alfieri arrive, il aperçoit *Vivaldi* occupé à prier et agité par les tendres émotions que *Rosamonde* lui inspire. Il est confus d'être surpris, effrayé de son imprudence, mais son agitation se calme aussitôt en découvrant dans celui qui vient d'entrer son ancien ami ; *Alfieri* feint de ne pas apercevoir son embarras ; *Vivaldi* court à sa rencontre, il est près de l'embrasser, ce qui semble surprendre *Alfieri* ; *Vivaldi* confus lui

demande s'il l'a oublié? *Alfieri* réplique qu'il s'adresse au général *Fernando*, mais il est détrompé par *Vivaldi*, qui l'invite à examiner ses traits, ce que fait *Alfieri* sans pouvoir retrouver les traits de son ami. *Vivaldi* lui prend les mains, les serre dans les siennes, et sans déguisement lui découvre le fils de la famille infortunée à laquelle il a donné des preuves d'un attachement si dévoué; ils fondent en larmes tous les deux, et se jettent dans les bras l'un de l'autre. Après cette expansion, *Alfieri* lui témoigne ses craintes pour sa sûreté, puisqu'on a promis une récompense à qui le prendrait. *Vivaldi* lui raconte qu'il espère, à l'aide de son déguisement, par ses exploits et par sa conduite tout entière, faire annuler le décret injuste qui l'a proscrit ainsi que son père infortuné. *Alfieri* admire la noblesse de son âme ainsi que son courage; mais la crainte que son ami ne soit découvert attriste l'âme d'*Alfieri*. *Vivaldi* lui dit de prendre courage, et lui recommande un profond secret : *Alfieri* lui offre ses services. *Vivaldi* l'interroge sur *Rosamonde*, l'objet de son affection; il demande à savoir si elle déplore son absence, et il apprend qu'elle est en proie au chagrin le plus amer, et que son amour n'est pas changé. Cela console *Vivaldi*, qui donne à *Alfieri* une lettre pour remettre en secret à sa Rosamonde. (L'objet de cette lettre est de l'informer de son retour à Venise.) Après avoir encore embrassé *Vivaldi*, *Alfieri* se retire.

Un officier entre, et annonce que les gardes de *Vivaldi* ont arrêté un étranger dont l'aspect et les intentions leur ont semblé suspects, et qu'ils ont trouvé sur lui une lettre et un anneau que l'officier remet à *Vivaldi*; il s'aperçoit en parcourant la lettre, qu'elle est de la main d'*Orsano*, et qu'elle renferme les élémens d'une conspiration contre l'État; l'anneau doit mettre le porteur à l'abri de toutes recherches.

Une occasion se présente alors à *Vivaldi* de découvrir ses véritables sentimens et de faire une belle action : il ordonne que l'étranger arrêté soit conduit devant lui, et que l'on garde le secret sur son entre-

vue avec lui ; *Abelino*, escorté de gardes, entre : son aspect terrible et son accoutrement singulier remplissent *Vivaldi* de surprise ; il lui demande qui il est ; *Abelino* hésite à répondre, mais sur les menaces de *Vivaldi* de le faire mettre à mort, il est terrifié et consent à répondre à toutes les demandes de *Vivaldi* si on lui accorde sa vie sauve. *Vivaldi*, déterminé par son propre intérêt y consent : *Abelino* confesse qu'il est chef de brigands, qu'il vient à Venise sur l'invitation d'*Orsano* pour assassiner le doge et les principaux de l'État. L'âme de *Vivaldi* s'émeut d'indignation ; il réfléchit un instant, sourit à l'idée qui se présente à son esprit, et qu'il se résout à mettre à exécution : *Vivaldi* ordonne qu'*Abelino* et sa bande soient conduits en lieu de sûreté, jusqu'à ce qu'il soit déterminé sur leur renvoi. *Vivaldi* se décide à prendre le déguisement du brigand complice d'*Orsano* et à jouer son rôle. Il ouvre de nouveau la lettre, et promet de délivrer son pays par la destruction de ses ennemis. Il envoie un officier pour ôter à *Abelino* ses habits et ses armes, lui donne quelques papiers, et se hâte avec joie d'exécuter son dessein.

Pavillon dans le jardin du palais.

Rosamonde paraît pensive ; son désir de se trouver seule lui a fait choisir ce lieu écarté ; l'exil de son époux bien aimé est la source de son chagrin ; elle tire de son sein le portrait de *Vivaldi*, le couvre de baisers, et jure à l'original une fidélité éternelle.

Alfieri entre ; *Rosamonde* lui exprime le plaisir qu'elle a de voir le confident de ses peines et son seul consolateur ; *Alfieri* l'informe que probablement elle pourra bientôt embrasser *Vivaldi*. Elle est accablée d'étonnement, mais elle ne peut comprendre qu'une nouvelle si heureuse soit vraie ; *Alfieri* lui présente la lettre de son époux. Elle lui demande où est son ami *Vivaldi*, et quand elle aura le bonheur de le voir ; *Alfieri* lui recommande de la

patience et de la prudence, car la sûreté de *Vivaldi* dépend du secret; *Rosamonde* y consent, et, après de nouvelles injonctions de prudence, *Alfieri* se retire. *Rosamonde* est ranimée par son bonheur futur, et elle craint seulement que les dangers auxquels son mari est exposé ne la privent de ce bonheur; mais ses terreurs s'évanouissent en relisant de nouveau la lettre de son bien-aimé, et elle se retire avec la conviction qu'elle aura bientôt la joie de l'embrasser.

ACTE TROISIÈME.

On voit à l'extrémité du jardin une belle grotte artificielle. On y entre par un massif d'arbres. On voit à main droite une porte dérobée.

Orsano arrive; il paraît plongé dans une profonde rêverie; mille pensées diverses semblent l'agiter. Son dessein de détruire le *Doge* et le sénat, de se venger du refus de *Rosamonde*, et de se mettre lui-même à la tête de l'Etat, remplit toute son imagination, où se heurtent tant d'émotions différentes. Il ne peut d'ailleurs oublier son amour; les traits de sa belle inhumaine sont trop profondément gravés dans son cœur, et l'amour triomphe. Mais soudain un souvenir de son rival détesté vient à sa pensée, et il est tout entier à la terrible vengeance qu'il médite. Il jure de venger ses offenses dans le sang de ses ennemis : déjà il a disposé, du moins il le croit, du destin de *Vivaldi*. Il éprouve quelque impatience cependant, et même de l'inquiétude de ne pas voir arriver ses complices. Il commence à soupçonner quelque trahison, mais ses soupçons se changent en joie à l'aspect d'*Anselmo* et des autres conspirateurs. Il se jette dans ses bras. Plusieurs des conspirateurs font le guet aux environs de la grotte pour prévenir toute surprise. *Anselmo* lui dit que tout est préparé pour agir; que leurs forces sont

augmentées, et que le peuple, ameuté par les soins d'*Orsano*, déjà murmure contre le *Doge*. *Orsano* se réjouit de ce succès, et tous les conspirateurs jurent la destruction du chef et des principaux de l'État, et le renversement de la république; ils jurent aussi la mort du général espagnol, dont le pouvoir et la valeur les alarment.

Cependant ils hésitent à frapper; leur instrument, *Abelino*, leur manque pour l'accomplissement de ces crimes; cet obstacle les frappe d'étonnement, et ils gardent quelque temps un morne silence, quand on entend soudain frapper à la porte dérobée. Ils sont remplis d'effroi et d'étonnement. On frappe un second coup. *Orsano* ordonne le silence à tout le monde, et va lui-même à la porte. On entend distinctement trois coups l'un après l'autre; tous reconnaissent le signal d'*Abelino*, qui, au moment où *Orsano* ouvre la porte, paraît à la satisfaction générale des conspirateurs. *Abelino* demande à parler à leur chef; on lui montre *Orsano*, et le brigand lui remet l'anneau et la lettre, gages de leurs engagemens réciproques; les conspirateurs paraissent satisfaits. *Orsano* ordonne à *Abelino* de se préparer à agir, et à mériter la récompense promise. Le *Doge* et les principaux magistrats sont désignés pour être les premières victimes. Le prétendu *Abelino* désire connaître individuellement chacun des conspirateurs, afin d'éviter toute méprise, car il n'en voit qu'une partie. *Orsano* lui en remet la liste, et *Vivaldi* en ressent une secrète joie, tandis que le méfiant *Anselmo* montre à *Orsano* son imprudence; *Orsano* reconnaît sa faute et reprend la liste. *Vivaldi* affecte de ne pas en être ému. *Orsano* lui explique qu'il faut d'abord frapper *Rosamonde*, comme l'obstacle le plus grand à leurs desseins. *Vivaldi* frissonne d'horreur, mais il dissimule, et demande froidement de quel si grand intérêt peut être la mort d'une femme pour une telle conspiration. *Orsano* est furieux de son irrésolution; et *Anselmo* se charge lui-même de cet assassinat. *Vivaldi* désire se rétracter, mais *Anselmo*,

voulant plaire au chef, s'y oppose, et ajoute qu'*Abelino*, ne connaissant pas *Rosamonde*, pourrait se tromper. *Orsano* invite tous les conspirateurs à se tenir prêts à agir dès qu'il jugera le moment favorable pour leur en donner le signal. Tous se jurent fidélité sur leurs glaives. En cet instant, un conspirateur placé à l'une des avenues, prévient que *Rosamonde* dirige ses pas de ce côté. *Orsano* ordonne aux conspirateurs de se retirer, et à *Abelino* de s'en aller par le même chemin par lequel il est venu. *Anselmo* est lui-même placé en embuscade, tandis que *Vivaldi* essaie de le détourner de ses desseins en lui montrant le danger de sa propre situation, mais *Anselmo* affirme qu'il n'y a aucun danger à redouter. *Vivaldi* est obligé de se soumettre, et se retire, chagrin et inquiet d'avoir laissé à *Anselmo* une telle occasion.

Rosamonde entre pensive, tire la lettre de *Vivaldi* de son sein, la lit, s'imagine qu'elle est devant lui, lui parle, l'embrasse, et ne peut s'empêcher de donner carrière à ses tendres sentimens. Elle s'asseoit alors près d'un arbre, et réfléchit à l'avenir. *Anselmo* sort de sa cachette, et après avoir examiné soigneusement si tout est tranquille, se prépare à la poignarder, lorsque *Vivaldi*, qui s'est caché derrière la porte, s'élance, arrête son bras, lui plonge sa dague dans le cœur, et le cache parmi les arbres. *Rosamonde* à ce bruit se retourne, et aperçoit *Vivaldi*; frappée de terreur, elle se prépare à fuir. Son époux lui recommande le silence, et lui montre le corps d'*Anselmo*. Il lui dit de quitter ce lieu, de ne rien dire de ce qui vient d'arriver, et qu'il veille sans cesse à sa sûreté. *Rosamonde* regagne à la hâte le palais, laissant sa lettre derrière elle. *Vivaldi* se retire par la porte secrète de la caverne souterraine qui conduit aussi au palais.

SECONDE PARTIE.

ACTE PREMIER.

Appartement du Doge.

Orsano entre, la joie dans les yeux, et tenant à la main la lettre qui, par son contenu, semble devoir ajouter aux chances de son entreprise. C'est la lettre de *Vivaldi* qu'il a trouvée, et il espère en faire une nouvelle preuve de la trahison de *Vivaldi*.

Le *Doge* entre pensif; *Orsano* l'aborde, lui donne la lettre, et lui dit qu'elle l'informera de celui qui est l'ennemi caché de l'État. Le *Doge* est surpris; *Orsano* se retire, attendant le résultat de sa démarche; le *Doge* lit la lettre qui lui apprend le retour de *Vivaldi*, et ses amoureux transports à l'attente du succès.

Le *Doge* en conclut que *Vivaldi* est le chef de la conspiration formée contre l'Etat; il est furieux de sa passion pour sa fille, qu'il envoie chercher. Elle entre, et il lui ordonne de lui découvrir les desseins de son amant. Elle s'aperçoit de l'agitation de son père, et s'alarme de ce qui peut la causer. Il lui montre la lettre de *Vivaldi*, et elle est confuse. Il lui demande qui la lui a remise. Elle hésite à répondre. Il lui demande si *Vivaldi* est à Venise. Elle répond qu'oui, et qu'elle ne l'a pas vu. Son père lui reproche sa tendresse pour un exilé et un traître. Elle pleure; il est furieux de son indigne amour. Elle réplique avec fermeté à ses reproches, que son époux n'est pas un traître, qu'il est calomnié, et que jamais elle ne se serait unie à un homme coupable de si grands méfaits. Le *Doge* est pétrifié d'étonnement à la nouvelle du mariage de sa fille; elle l'informe que sa mère, avant de mourir, l'a secrètement unie à *Vivaldi*. Le *Doge* est furieux, *Rosamonde* invoque

les mânes de sa mère, et informe son père qu'*Orsano* est l'auteur de la condamnation de son mari, et que l'innocence de *Vivaldi* paraîtra dans tout son jour. Le *Doge* ordonne à sa fille de renoncer à son amour; elle s'y refuse; il la menace du trépas de *Vivaldi*. Elle le supplie de révoquer cet arrêt; il reste inflexible, devient furieux, maudit sa fille, qui tombe évanouie. Le *Doge* mande le général espagnol. Il paraît, voit sa femme étendue sans connaissance, court à elle, la relève, et la place sur un siége. Le *Doge* lui dit qu'il doit rendre un grand service à l'Etat en livrant le traître *Vivaldi* à la justice; que ce criminel est de retour à Venise, et se prépare à renverser le gouvernement. Il lui montre sa lettre. *Fernando* promet d'obéir : *Rosamonde* recouvre ses sens et frémit d'horreur. Le *Doge* exige un serment de *Fernando*, et *Rosamonde* essaie de s'y opposer. *Fernando* jure froidement de livrer le traître, et *Rosamonde* lui témoigne son horreur. Le *Doge* satisfait se retire en repoussant *Rosamonde*, qui tente de le fléchir. *Fernando* se prépare à partir, il est retenu par *Rosamonde*. Cette action effraie *Fernando*, qui craint de se découvrir. *Rosamonde* lui représente qu'il est indigne d'un héros de contribuer à la mort d'un infortuné. *Fernando* essaie d'éviter les regards de sa femme. Il dit qu'il doit servir l'Etat, et que *Vivaldi* l'a trahi. *Rosamonde* réplique que c'est une fausseté, et désire la mort des accusateurs de son mari. Il fait semblant de sourire de sa colère. Elle tord ses bras en songeant qu'ils sont trop faibles pour la venger. *Fernando* lui conseille d'oublier *Vivaldi*, cause de tous ses chagrins, mais elle jure de ne jamais cesser de l'aimer. Revenue de son émotion, elle supplie *Fernando* de ne pas obéir aux ordres du *Doge* en livrant l'innocent, mais au contraire de s'ennoblir par une belle action. Elle se jette à ses genoux : ses larmes, son désespoir, affaiblissent la résolution de *Vivaldi*; il se découvre à elle, et elle reste pétrifiée d'étonnement. Elle court à lui, l'embrasse, et dans son agitation, elle est sur le point de

se trahir en s'écriant, mais un signe de *Vivaldi* la rappelle au silence. *Alfieri* les surprend. Heureux moment pour tous les trois. *Alfieri* leur dit que la fête donnée pour la naissance de *Rosamonde* va commencer, et que l'on n'attend plus que sa présence. *Vivaldi* se hâte d'exécuter ses projets, dont il espère une heureuse issue : il lui fait un tendre adieu. Un domestique du *Doge* vient chercher *Rosamonde* pour la fête, et tout le monde se retire.

ACTE SECOND.

Jardins délicieux du Doge. Grande illumination. Tout est préparé pour une fête magnifique. Au fond paraît un canal.

Des gondoles élégamment décorées et remplies de masques de toute espèce arrivent sur le canal, abordent et exécutent diverses danses. Le *Doge*, *Rosamonde* et sa suite, *Alfieri*, des sénateurs, des dames, des gentilshommes vénitiens, etc., arrivent pour présider au festin et l'égayer. Grand divertissement exécuté par des gentilshommes de la cour, des masques, des gondoliers et des Mores. Pendant la fête, un domino s'approche du *Doge* d'un air mystérieux, et l'informe que quelqu'un désire avoir avec lui une entrevue secrète et particulière, puis disparaît dans la foule. Le *Doge*, après que la danse a continué quelque temps encore, fait le signal de la retraite, et chacun se retirant, il reste seul. Il songe à la demande qu'on vient de lui faire, et réfléchit si ce ne serait pas quelque avis pour le bien de l'Etat. Il est plongé dans une profonde méditation. *Orsano* paraît à quelque distance, déguisé en soldat espagnol, escorté par un de ses gardes. Tous deux s'assurent que personne ne les observe. L'étranger masqué se présente au *Doge*, qui lui demande ce qu'il a à lui communiquer; il lui remet

un papier et disparaît. Le *Doge* ouvre le papier, et lit les noms de *Vivaldi* et de *Fernando* comme chefs des conspirateurs. Tout semble justifier cette accusation. La terreur le rend immobile. Quand il est revenu à lui-même, il voit que tout confirme cette insinuation. Il se prépare à donner ses ordres, quand soudain, au moment où il s'en va, un agent d'*Orsano* se jette sur lui et est sur le point de l'assassiner; mais *Orsano* s'élance, détourne le coup, et prétend sauver sa vie. Il lui fait remarquer l'habit espagnol de l'assassin, qui se retire précipitamment. Le *Doge* remercie *Orsano*, et lui montre la lettre qu'il vient de recevoir; *Orsano* triomphant, est de l'avis du *Doge*, que *Vivaldi* est le chef d'une conspiration contre l'État. Le *Doge* mande *Fernando*. Son absence, tandis qu'il exécute son dessein, confirme les soupçons du *Doge*. Il donne ses ordres à *Orsano*. Quelques nobles et conspirateurs entrent; le *Doge* assemble le grand conseil appelé dans les occasions d'un danger pressant.

ACTE TROISIÈME.

Salle du Grand-Conseil. Un trône à gauche du spectateur.

Orsano arrive; il médite sur le moment décisif d'accomplir ses projets. Le *Doge* et *Alfieri* paraissent. *Alfieri* informe le *Doge* que *Fernando* désire se justifier lui-même des accusations intentées contre lui. *Orsano* s'y oppose. Enfin, après quelques débats, dans lesquels *Orsano* manifeste pleinement ses intentions, ainsi qu'*Alfieri* les siennes, le *Doge* consent à entendre *Fernando* en plein sénat.

Vivaldi entre, et au moment où il commence sa défense, *Rosamonde* paraît. Mouvement général de surprise. *Rosamonde* entreprend la défense de *Vivaldi*, prouve son innocence, montre l'injustice de ses juges, et déclare qu'elle est la femme du malheureux exilé.

Tout le sénat est saisi d'étonnement. La situation de *Vivaldi* et d'*Alfieri* devient critique en ce moment. Le *Doge* et *Orsano* sont furieux. *Vivaldi* déploie un noble orgueil contre ses accusateurs. *Rosamonde* a recours aux prières. *Orsano* tempête, et le *Doge* ordonne d'arrêter *Vivaldi*. *Vivaldi* et *Rosamonde* se disent adieu. *Vivaldi* est entraîné par les gardes, mais avant de partir, un rayon d'espérance luit à son âme et ranime son courage. *Rosamonde* veut le suivre, mais les ordres de son père sont de la conduire dans un autre lieu. Elle refuse de quitter la salle, et demande à être entendue par le sénat. Pendant cette scène, *Alfieri* sort sans être aperçu, et se prépare à exécuter son projet de sauver la vie de son ami. Le *Doge* et *Orsano* essaient de persuader à *Rosamonde* de quitter la salle, mais elle déclare qu'elle y restera jusqu'à la mort, ou jusqu'à ce qu'elle ait obtenu le pardon de son époux.

La porte s'ouvre, les sénateurs, parmi lesquels sont quelques conspirateurs, entrent successivement, et se mettent à leurs places respectives. *Orsano*, à la tête des conspirateurs, occupe toute la droite du théâtre. Le *Doge* se place sur son trône. *Rosamonde* reste au centre avec une contenance ferme et un air tranquille. Deux sénateurs sont à une table près du trône du *Doge*.

Le *Doge* informe le sénat que *Vivaldi*, sous le nom du général *Fernando*, est à Venise, qu'il a découvert les secrets de l'Etat, et que même il est le chef d'une conspiration dont il va les entretenir. Il ajoute que le coupable est arrêté, et qu'il attend la décision du conseil. *Orsano* et plusieurs autres sénateurs le condamnent à mort. *Rosamonde* affirme qu'il y a un autre criminel à punir que son époux, que c'est elle-même qui est sa complice; seule elle est la cause du retour de *Vivaldi*, elle est de moitié dans tous ses projets, et elle professe les mêmes sentimens. Son père s'efforce de l'excuser près des sénateurs. Un officier accourt pour informer le sénat que *Vivaldi* a été délivré de force par un sénateur.

Rosamonde se jette à genoux et exprime sa joie. Un murmure général s'élève dans l'assemblée pour connaître le chef de cette faction. *Alfieri* paraît. Nouveau mouvement de surprise. L'ami de *Vivaldi* se justifie en prouvant la vertu de son ami, l'injustice de son arrêt, et son désir d'éviter un crime au sénat. *Rosamonde* lui témoigne sa reconnaissance. Le *Doge* traite *Alfieri* durement, ordonne de le saisir, et les force tous deux à se retirer. On entend un grand bruit, et *Vivaldi*, sous le costume d'*Abelino*, et suivi de ses soldats déguisés en bandits, paraît. Il ranime le courage de sa femme et de son ami; tous témoignent leur surprise, chacun à sa manière. Plusieurs sénateurs du côté du *Doge* vont pour s'opposer à *Vivaldi*, qui, le pistolet au poing, menace de tuer le premier qui fera un mouvement. Il déclare son intention de donner un nouveau chef à la république, et jette un regard à *Orsano*, qui soutient sa résolution. Le *Doge* est frappé d'étonnement et de crainte. *Vivaldi* nomme les conspirateurs à l'indignation du *Doge*. Les sénateurs du côté d'*Orsano* le proclament doge, choix auquel les partisans de l'ancien *Doge* refusent d'accéder. *Orsano* tire son poignard, et le reste des conspirateurs suit son exemple et se précipitent sur le *Doge*, qui offre avec le plus grand courage son corps à leurs coups. *Alfieri* et *Rosamonde* lui font un rempart de leurs corps. *Vivaldi* arrête les conspirateurs en se plaçant entre eux et le *Doge*. *Groupe*. *Vivaldi* ayant fait sentir au *Doge* sa situation, se retire vers ses soldats, applaudit à la conduite des conspirateurs, et déclare qu'ils sont dignes de récompense. Il se tourne vers ses hommes, leur fait un signe qui semble leur indiquer de se saisir du *Doge*; mais tous en un instant, changeant de dessein et d'attitude, il se tourne vers les conspirateurs d'un air majestueux, et se dépouillant du travestissement d'*Abelino*, se montre sous le costume de *Vivaldi* exilé. Sentiment général de surprise. *Groupe*. Les conspirateurs, saisis et désarmés par les soldats de *Vivaldi*, sont dans la plus grande consternation.

Le *Doge* et le reste du sénat témoignent le plus extrême étonnement. *Rosamonde* embrasse son époux. *Vivaldi* est calme, et semble ressentir la satisfaction la plus grande de l'action qu'il vient d'exécuter. *Rosamonde* rappelle au sénat toutes les actions vertueuses de *Vivaldi*, et tous expriment un contentement général. *Vivaldi* promet la vie à *Orsano* s'il veut rétablir la mémoire de son père en prouvant son innocence; mais jetant un regard de mépris sur *Rosamonde* et sur son époux, *Orsano* ordonne qu'on le mène à la mort. On l'entraîne lui et les conspirateurs. Le *Doge* et les sénateurs témoignent leur reconnaissance à *Vivaldi*, et paraissent regretter amèrement leur injustice passée. *Vivaldi* demande un oubli général, que *Rosamonde* lui soit enfin publiquement unie, et qu'il puisse être considéré comme l'ami de la république. Il donne la main à *Alfieri* en signe de reconnaissance. Le *Doge* lui ouvre ses bras; *Vivaldi* s'y jette, et se tournant vers *Rosamonde*, il la presse sur son sein. Tous les sénateurs partagent leur joie, et forment autour d'eux un groupe général.

LES AVENTURES NOCTURNES,

BALLET COMIQUE EN DEUX ACTES.

PERSONNAGES.

ALVARÈS.
ROSALBA et ANTONINA, filles d'Alvarès.
DON PEDRO, amant de Rosalba.
IGNATIO, amant d'Antonina.
MARIQUETTE, suivante des filles d'Alvarès.
PASCAL, jardinier, amant de Mariquette.
FRANCISCO.
DON FLORÈS, maître de bolero.
Villageois.

(La scène est dans un village d'Espagne.)

ACTE PREMIER.

Appartement de la maison d'Alvarès.

SCÈNE I. — *Francisco* et *Mariquette* sont occupés des préparatifs du départ de *D. Alvarès*. *Francisco* essaie à diverses reprises de fixer l'attention de *Mariquette*, dont il voudrait se concilier les bonnes grâces ; mais elle ridiculise ses prétentions et rejette ses avances. *Francisco* semble rebuté, et se plaint d'un si cruel traitement ; après avoir fini son ouvrage il retourne vers son maître.

SCÈNE II. — *Antonina* entre ; elle vient dire un se-

cret à *Mariquette*, pourvu qu'elle veuille le garder et la seconder en même temps dans certain projet : *Mariquette* donne à *Antonina* sa parole d'honneur de la servir jusqu'à la dernière extrémité. *Antonina* l'informe alors qu'elle compte profiter de l'absence de son père, qui part pour des affaires d'importance, et se procurer avec son amant une entrevue pour arranger son mariage. *Mariquette* approuve son projet, et s'engage à l'aider de tout son pouvoir. *Antonina* rougit, et lui remet une lettre adressée à *Ignatio* pour qu'il vienne au jardin, à la brune. *Mariquette* sourit de la commission de sa jeune maîtresse, qui lui recommande de n'en rien dire à sa sœur *Rosalba*, et de partir pour s'en acquitter.

Scène III. — *Rosalba* paraît; elle témoigne aussitôt le désir de se débarrasser de sa sœur, et ne sachant comment en venir à bout, elle l'informe que *Alvarès* leur père désire lui parler en particulier; *Antonina* se retire, et lance en partant un regard significatif à *Mariquette* pour lui rappeler sa promesse.

Scène IV. — *Rosalba*, après un instant de réflexion, se décide à faire venir ce soir même son amant dans le jardin, pendant l'absence de son père. Elle remet à *Mariquette* un billet pour *don Pedro*, qui lui indique l'heure du rendez-vous ; *Mariquette* paraît surprise, mais, se remettant sur-le-champ, elle promet de faire venir le jeune homme : elle paraît admirer ce double rendez-vous, et se prépare à y prendre part aussi. *Rosalba* se retire.

Scène V. — *Pascal* ayant saisi l'occasion de parler à *Mariquette*, se présente à la porte, et la trouvant seule s'avance vers elle ; des signes mutuels d'intelligence sont échangés aussitôt. La rusée soubrette l'informe que son maître va quitter la maison pour quelque temps, et que rien ne les gênera dans leurs amours. *Pascal* l'écoute avec délices, et *Mariquette* lui dit de se trouver le soir au jardin, désirant qu'il se retire de suite pour ne pas être découvert.

Scène VI. — *Alvarès* entre, accompagné de ses

deux filles; elles semblent l'entretenir de son prochain départ; *Alvarès* leur signifiant qu'il reviendra bientôt, *Francisco* entre, et annonce le maître de bolero.

Scène VII. — *Don Florès* paraît avec sa guitare, et *Alvarès* leur dit de prendre leur leçon, désirant y assister. *Florès* donne alors à *Rosalba* et à *Antonina* ses leçons de danse nationale; exécutant un bolero alternativement avec chacune d'elles, et terminant la leçon par un *pas de trois*. *Francisco* entre alors, et informe son maître que tout est prêt pour son départ, et en l'entendant, les jeunes filles laissent paraître des signes de satisfaction. Le maître à danser se retire, et *don Alvarès* prenant congé de ses filles, suit *Francisco*. *Rosalba* et *Antonina* rappellent chacune à *Mariquette* sa commission, et se retirent.

ACTE SECOND.

Vue de face de la maison d'Alvarès. Un cabinet de verdure à droite; un cabinet de verdure à gauche; un arbre au milieu. Le tout représente un beau jardin entouré d'un haut mur, dans lequel se trouve une porte.

Scène I. — La porte est entr'ouverte, et *Pascal* entre en regardant avec précaution autour de lui; il vient au rendez-vous; sa bien-aimée ne paraît pas, et il l'attend avec anxiété. On entend un léger bruit; craignant d'être découvert, *Pascal* se cache derrière l'arbre.

Scène II. — *Mariquette* quitte la maison et va vers la porte du jardin, attendant *Ignatio*. *Pascal* l'observe, et se prépare à lui faire une malice; elle paraît inquiète du retard de l'amant d'*Antonina*. *Pascal* le remarque, suppose sa maîtresse inconstante, et donne aussitôt des signes de jalousie: pour mieux observer ce qui va suivre, il grimpe sur un arbre; et se met entièrement hors de la vue des curieux.

Scène III. — *Ignatio* entre, et semble avoir quel-

que crainte ; mais *Mariquette* se hâtant de le joindre l'encourage, et l'amène en exprimant sa joie de son arrivée ; *Ignatio* revient à lui et répond aux politesses de *Mariquette*, ce qui agite beaucoup *Pascal* sur son arbre. La suivante court informer sa maîtresse de l'arrivée du jeune amoureux, qui donne tous les signes possibles de joie et de reconnaissance, et elle va le conduire à ce rendez-vous extraordinaire. *Pascal* s'apercevant alors de l'état réel de l'intrigue, se calme, et rit de son erreur.

Scène IV. — *Mariquette* et *Antonina* paraissent; le couple amoureux exprime son bonheur d'être réuni, et la bonne suivante les en félicite l'un et l'autre.

Le temps s'écoulant vite ; et *Mariquette* ayant d'ailleurs d'autres affaires en tête, leur rappelle que pour éviter d'être découverts, ils aient à mieux se cacher, et sur ce, *Antonina* engage son amant à se cacher dans le cabinet de verdure à gauche, lui promettant de venir le retrouver bientôt. *Mariquette* les interrompt de nouveau et se dépêche de s'en aller pour l'arrivée de *Pedro*, qu'elle doit aussi introduire secrètement. *Pascal* semble se réjouir de cette intrigue nouvelle, et impatient d'y jouer son rôle.

Scène V. — *Don Pedro* arrive. *Pascal* est encore une fois plus étonné; *Mariquette* est de retour, et court au-devant de *Pedro* ; elle l'informe qu'il ne tardera pas à voir *Rosalba ;* le jeune homme promet de bien la récompenser, et la conjure de ne pas le faire attendre, car il meurt d'impatience de voir sa bien-aimée.

Scène VI. — *Pedro* se livre à tous les transports de la passion ; il tire de son sein un portrait de *Rosalba* et le presse sur ses lèvres, et tirant son épée, il jure à sa belle une fidélité éternelle, et de punir le téméraire qui oserait l'offenser. *Ignatio*, désirant savoir la cause du retard d'*Antonina*, entr'ouvre la porte du cabinet de verdure où il est, aperçoit aussitôt l'amant furibond ; frappé de crainte à l'aspect de ses gestes menaçans, il tire la porte et la referme sur-le-champ.

Scène VII. — *Rosalba* entre, et se jette dans les bras de son amant, qui la reçoit à genoux; ils échangent des gestes et des regards de la passion la plus ardente et la plus romantique.

Scène VIII. — *Mariquette* paraît et interrompt ces expressions d'amour, en informant *Rosalba* qu'il faut qu'elle retourne à la maison pour éviter d'être découverte; le couple amoureux se lamente de la brièveté de l'entrevue; mais *Mariquette* leur promet qu'ils se reverront bientôt. Elle dit alors à *don Pedro* qu'il doit se cacher dans le pavillon de gauche. *La nuit approchant, la scène devient plus obscure.*

Scène IX. — On entend un léger bruit derrière le théâtre; il attire l'attention de *D. Pedro :* il cherche à savoir d'où il provient, et craignant d'être observé, il se hâte de regagner son pavillon, mais il en trouve la porte fermée; après avoir fait différens efforts infructueux, il va à l'autre pavillon et s'y enferme. *Pascal*, dans sa cachette de feuillage, rit de l'aventure; il descend de l'arbre, et semble attendre sa maîtresse avec grande impatience. *Ignatio* supposant qu'il n'y a plus de danger, ouvre de nouveau doucement la porte de son pavillon, et regarde attentivement s'il ne verra pas *Antonina*; il semble déterminé à l'aller chercher, tandis que *Pascal* remonte sur son arbre. *Pedro*, croyant entendre son amante, ouvre la porte de sa retraite; il aperçoit *Ignatio*, et le prend pour un rival, tandis que ce dernier, frappé d'une terreur panique, n'ose remuer; et *Pedro* désire savoir sur-le-champ son nom et ce qui l'amène; mais le malheureux *Ignatio* a perdu la force de s'expliquer, et se prépare à fuir : *Pedro* s'impatiente, et commence à le menacer, tandis que *Ignatio* se met à fuir; *Pedro* tire son épée et le suit, pendant qu'*Ignatio*, incapable de se sauver, se jette dans le pavillon où *Pedro* s'était caché, et lui en ferme la porte au nez. *Pedro* frémit de colère, mais en se rappelant la lâcheté de son adversaire, il ne montre plus pour lui qu'un froid mépris. Obligé à son tour de se cacher lui-même, il entre dans le cabinet où *Ignatio* s'était d'abord caché.

Scène X. — *Antonina* entre et semble agitée de crainte; elle a un flambeau à la main, et se hâte de délivrer son amant; elle approche du pavillon, appelle, et frappe à la porte; *don Pedro* paraît, et la jeune fille effrayée en voyant un étranger, s'enfuit, laisse tomber son flambeau, et sonne de toutes ses forces la cloche de la maison.

Scène XI. — *Rosalba* et *Mariquette* entrent à ce bruit; la dernière cherche de tous côtés avec sa chandelle pour découvrir la cause de ce trouble, et dit enfin à ses jeunes maîtresses qu'elle a vu un voleur caché dans le jardin. *Rosalba* devine la vérité, et attribue la frayeur d'*Antonina* à son imagination; enfin, chacune trouvant qu'elle n'a aucun intérêt à ébruiter l'affaire, ne pousse pas plus loin l'éclaircissement, quand le bruit de gens qui s'approchent attire leur attention. Elles sont effrayées de nouveau; et après avoir écouté un instant, elles distinguent la voix de *D. Alvarès* et celle de *Francisco;* elles sont étonnées de leur retour inattendu. Les jeunes gens paraissent, entr'ouvrant leurs cachettes, et semblent très contrariés de ce nouveau désappointement. *Rosalba*, *Antonina*, et leur suivante, rentrent à la hâte dans la maison.

Scène XII. — *Alvarès* et son domestique entrent; ils sont en désordre, et tous leurs traits expriment la frayeur; leur premier soin est de fermer la porte: ils tremblent et tombent sur un banc du jardin. S'étant un peu remis, ils cherchent de tous côtés les traces des voleurs que la peur leur a fait supposer attachés à leur poursuite, ce qui leur a fait regagner le logis sans achever leur voyage. Ils n'osent frapper à la maison, craignant que le moindre bruit n'attire les voleurs, et ils se préparent en conséquence à saisir l'occasion d'entrer sans être entendus. Ils montrent la plus grande frayeur, et s'arrêtent au moindre bruit. *Pascal* pouvant à peine se maintenir, et se retournant de temps à autre dans son nid, il s'ensuit un léger bruit qui frappe de terreur le maître et son valet, qui se regardent l'un l'autre fixement, et s'efforcent de reprendre cou-

rage; ils n'osent regarder autour d'eux, quoiqu'il règne alors un profond silence. *Pedro* et *Ignatio*, croyant enfin que tout est tranquille, sortent lentement de leur cachette; mais ils s'aperçoivent aussitôt que le père de leurs belles n'a pas quitté sa place. En cet instant *Francisco* découvre *Ignatio*; il ne peut en croire ses yeux, et sa frayeur redouble; il en informe son maître, qui n'ose regarder l'objet de ses alarmes; et en détournant les yeux, il les fixe involontairement sur le pavillon d'où *don Pedro*, l'épée à la main, s'échappe pour s'en aller. *Alvarès* est muet de frayeur quand les deux amans s'enfuient tous deux. *Pascal* s'étant laissé glisser sur une branche, la branche casse, et il tombe près d'*Alvarès* avec un fracas horrible, ce qui complète la scène de confusion, le maître et le valet se renversant l'un sur l'autre. Les trois amans, à l'aide du tumulte, se sauvent sans aucune crainte d'être appelés à rendre compte de leur conduite, et on les voit enfin escalader les murs du jardin.

Scène XIII. — Les jeunes filles et leur suivante, alarmées de ce bruit, arrivent sur le lieu de la scène avec des lumières à la main; en voyant *Alvarès* et *Francisco*, elles manifestent le plus grand étonnement; ce dernier est étendu sur la terre comme s'il était mort. elles s'efforcent toutefois de rassurer *Alvarès*, qui s'imagine encore être entouré de voleurs. Les jeunes filles expriment ensuite leurs craintes pour *Pedro* et pour *Ignatio*. On entend frapper à la porte du jardin, et l'instant d'après *don Pedro* et *don Ignatio* paraissent à la tête d'une troupe de villageois.

Ils disent que, témoins par hasard des événemens qui se passaient dans la maison d'*Alvarès*, ils sont venus, ont mis en fuite les voleurs, et ont sauvé la vie et la fortune d'*Alvarès*. Le stratagème réussit; *Alvarès* leur exprime toute sa reconnaissance, et les rusés villageois reçoivent des remercîmens universels. *Alvarès*, revenu de son effroi, reconnaît dans *Pedro* et *Ignatio* les fils de deux de ses anciens amis, ce qui ajoute à sa joie, et il ne sait commnet

reconnaître le service important qu'ils viennent de lui rendre; ils l'informent alors qu'il n'a qu'à leur accorder la main de ses filles qu'ils aiment tendrement. *Alvarès* semble un peu déconcerté de cette demande, il semble méditer une réponse; et pendant qu'il hésite, chacun l'entoure et le presse de répondre favorablement. Il demande alors à ses filles si elles y consentent, et elles répondent qu'elles se soumettront volontiers à sa volonté en s'unissant à ses libérateurs. *Alvarès* présente *Rosalba* à *Pedro*, et *Antonina* à *Ignatio*, ordonnant en même temps que la double cérémonie ait lieu sur-le-champ. La joie des amans est complète. *Pascal* s'avance alors, conduisant *Mariquette*; il demande à *Alvarès* la permission de former un troisième ménage en épousant cette digne soubrette; *Alvarès* y consent de suite, et un divertissement général caractérise la joie de cette triple union.

ZARA,

BALLET ROMANTIQUE EN CINQ ACTES.

PERSONNAGES.

ALPHONSE VIII, roi de Castille et de Léon.
ERMANGÈRE, sa femme.
ZARA, belle femme more.
FERNANDO GARCIAS DE CASTRO, tuteur vénérable d'Alphonse.
MORICO, More, ami et confident de Zara.
ALVARÈS FANÈS, chancelier de Castille.
Nobles, Officiers, Dames de la cour, Peuple de Tolède, Chevaliers et Soldats castillans, Bayadères, Jeunes Gens espagnols et Mores des deux sexes.

(La scène se passe à Tolède, du temps de Godefroi de Boulogne.)

ACTE PREMIER.

Le théâtre représente une salle de l'ancien château de Fanès, à quelque distance du centre de la ville.

Fanès introduit *Ermangère* et son ancien ami *Garcias;* il leur montre leur nouvelle demeure, et leur promet un dévouement sans bornes. La reine et *Garcias* lui expriment leur reconnaissance et une parfaite confiance. *Fanès* les quitte pour faire réussir les projets de son ami, et tâcher qu'*Alphonse*, qui

a abandonné sa femme pour une concubine more, revienne à des sentimens d'honneur et de devoir.

Ermangère regarde autour d'elle, et songe à son éloignement du palais dont elle était autrefois la vie et l'ornement, où elle brillait dans tout l'éclat d'une reine, l'épouse heureuse et bien aimée de son *Alphonse* qu'elle adore encore. Maintenant il l'a quittée pour une femme more de basse extraction; elle a été chassée de sa présence et forcée de se retirer à Oveja. Accablée par ces réflexions désespérantes, elle s'abandonne à toute sa douleur; *Garcias* s'efforce de la consoler par la perspective d'un bonheur futur; *Ermangère* lui exprime combien elle est profondément sensible à son attachement et à sa sollicitude, et qu'elle espère, sous peu, le récompenser de ses soins touchans et de son dévouement à sa royale personne. Cet ancien ami et serviteur de la reine, qui, comme elle, a été forcé de quitter la cour, est résolu de partager son sort, et jure de tout sacrifier pour son bonheur. *Ermangère* laisse couler des larmes de douleur et de reconnaissance.

Fanès arrive : il les informe que le peuple opprimé depuis long-temps par le despotisme de l'exécrable concubine d'*Alphonse*, qui a réussi à saisir le pouvoir souverain, commence à murmurer, et qu'il est sur le point d'éclater en révolte ouverte; qu'il veut chasser *Zara* et sa suite more du palais des ancêtres d'*Alphonse*, et y réinstaller *Ermangère* sur le trône des Deux-Espagnes.

Ermangère et ses deux amis fidèles augurent les plus heureux résultats de cet événement favorable, qui semble seconder leurs desseins et en hâter l'exécution. *Fanès* conduit la reine dans une des chambres contiguës à la salle, revient, et sort accompagné de *Garcias* pour mûrir l'entreprise qu'ils ont formée.

La scène change, et représente un appartement magnifique du palais du Roi.

Zara, splendidement vêtue, est assise près d'une

table; elle paraît s'occuper des affaires de l'Etat; une foule de courtisans et de nobles se presse autour d'elle, et l'on voit parmi eux quelques Africains. *Morico* est auprès d'elle, et prêt à recevoir ses ordres. *Zara* remet des papiers et des documens aux principaux officiers de l'Etat, en leur enjoignant d'en exécuter le contenu avec la plus scrupuleuse exactitude. Ils les reçoivent avec le plus profond respect, et plusieurs sortent.

L'ambitieuse Moresse remet à *Morico* un décret qui contient des ordonnances en faveur de sa nation, et elle ordonne qu'il soit mis à exécution sans délai. *Morico* fait un geste d'obéissance passive, et se retire.

Le son du cor annonce le retour d'*Alphonse*, qui revient de la chasse; *Zara* se prépare à le recevoir.

Le Roi, accompagné de jeunes Mores des deux sexes, paraît. Il se jette lui-même dans les bras de l'astucieuse *Zara*, et lui exprime le ravissement qu'il éprouve de la serrer sur son sein. *Zara* le reçoit de la manière la plus tendre et la plus caressante. *Alphonse* paraît au comble de la félicité. *Zara*, fière de sa conquête, se réjouit du triomphe de ses charmes; elle commande à sa cour de la suivre dans une retraite délicieuse qu'elle a préparée pour y recevoir le Roi. Ils sortent, suivis par les Mores, etc.

ACTE SECOND.

Jardins splendides du palais.

Plusieurs jeunes Mores, dans le costume oriental le plus brillant, paraissent se préparer à une fête magnifique.

Alphonse et sa maîtresse entrent, précédés d'une troupe de bayadères, qui font résonner l'air du son de leurs instrumens, et sèment leur chemin de fleurs.

Les hommes et les dames de la cour les suivent, et l'on y remarque un grand nombre de Mores.

Alphonse prend place au banquet près de *Zara*, et on leur sert des rafraîchissemens délicieux et des vins exquis. *Morico* est leur *Ganymède*. L'air est embaumé de parfums, et l'on célèbre les amours d'*Alphonse* et de sa maîtresse par une musique et des danses voluptueuses. *Zara* et son aveugle amant expriment leur passion mutuelle, et la volupté et la joie règnent autour d'eux.

Un bruit soudain, venu du dehors, interrompt la fête : surprise générale ! « Qui ose, demande impérativement *Zara*, qui ose pénétrer dans cette retraite ? » *Garcias* se présente fièrement à sa vue étonnée. *Zara* revient assez de sa surprise pour demander à *Morico* comment ce Castillan banni paraît dans les jardins du palais. *Morico* semble pétrifié et incapable de répliquer. La présence de son vieux et fidèle sujet afflige le Roi, et le couvre de confusion. Son vénérable tuteur demande grâce pour sa hardiesse, et attribue ce manque d'obéissance à son dévouement à l'honneur et à la réputation de son souverain. *Zara* peut à peine se contenir; elle brûle de se venger de l'introduction fâcheuse de son ennemi qu'elle exècre. Le noble Castillan, inspiré par l'amour de son pays et de son Roi, et bravant les dangers qui le menacent, peint avec force à *Alphonse* sa situation déchue et sans gloire; sa négligence de ses devoirs de Roi; son injustice pour une épouse vertueuse et persécutée, et la misère de ses sujets autrefois aimés et aimans. La liberté de ce langage irrite l'impétueux jeune homme, *Alphonse* témoigne sa colère, et lui ordonne de se taire. *Zara*, prévoyant les malheurs dont le sort la menace, donne à *Garcias* l'ordre positif de se retirer; le vieux gentilhomme la regarde avec dédain. *Alphonse*, furieux de cette insulte faite à sa maîtresse, ordonne qu'on saisisse sur-le-champ *Garcias*. *Zara* et *Morico* le pressent de faire un signe pour la punition immédiate de l'offense.

Garcias reste immobile; son aspect vénérable et

la fierté de sa contenance inspirent un respect universel pour sa personne. Son âge, son rang, ses vertus, les services qu'il a rendus au Roi, ainsi que l'attachement personnel qu'il lui montre, donnent au vieux Castillan le droit de parler librement, de peindre la gloire obscurcie de son souverain, la douleur de la reine qui l'aime et qui languit dans une retraite forcée, et la ruine inévitable du royaume. *Alphonse* est ému; il semble hésiter. *Zara* s'en aperçoit, craint le danger, et réfléchit aux moyens de ne pas tomber du haut rang qu'elle occupe.

Garcias, encouragé par l'émotion que manifeste *Alphonse*, le conjure d'abandonner une femme qui le déshonore et l'abrutit en le plongeant dans un abîme de honteuses voluptés. *Alphonse* est profondément agité; le voile se « détache de ses yeux », mais il aime encore, il adore encore, et il reste l'esclave de sa maîtresse qui triomphe.

Morico essaie de l'encourager; mais il est réduit au silence par un seul regard de *Garcias*, qui informe le Roi, comme un dernier avertissement, que le peuple est révolté, et ne sera apaisé que par la mort de *Zara*. Cette nouvelle est un coup de foudre pour le cœur des amans! *Garcias* ajoute, qu'à l'aide de quelques amis choisis et influens, il a réussi à calmer l'émeute; mais que si *Alphonse* tient à sa propre sûreté, il faut qu'il redevienne un héros et un Roi en renvoyant *Zara*, et chassant les Mores de sa présence. Il lui montre une troupe de citoyens armés qui a déjà forcé le palais, et s'y est tumultueusement précipitée; et d'un seul geste, il les maintient à distance.

Alphonse, surpris, ne sait à quoi se résoudre; il est agité, indécis et indigné; les Mores expriment leur crainte. *Zara* se voyant elle-même sans pouvoir, en cet instant, pèse les moyens de sa sûreté présente et de sa vengeance future; son esprit rusé lui suggère un moyen d'échapper à la colère du peuple, c'est de feindre de la résignation à son sort, et un abandon généreux de ses espérances au bonheur

du Roi et à la satisfaction de ses sujets. Elle implore la clémence du peuple, et se décide à s'exiler volontairement.

Alphonse, après avoir quelque temps hésité, promet de renvoyer *Zara* et ses Mores, et de se rendre entièrement aux désirs de ses sujets. *Garcias* est béni comme un sauveur. *Alphonse* regarde encore *Zara;* ses yeux expriment à la fois son désespoir de l'éloigner de lui, et son inquiétude d'obtenir son pardon pour le parti qu'il a pris. Elle le conjure de la bannir de son souvenir et de faire oublier leurs amours à son peuple, par des actions nobles et magnanimes. La résignation et le courage de *Zara* touchent le cœur du monarque. Par sa contenance et par ses gestes elle exprime tous les sentimens d'une amante passionnée qui se sacrifie au bonheur de celui qu'elle adore. Elle se retire en se consolant de sa disgrâce actuelle par l'espoir que son interrègne ne sera pas long. *Morico* l'accompagne, suivi des Mores et d'une partie de la garde. *Alphonse* se rend maître de lui-même, et cache à tous les yeux la douleur que lui fait éprouver cette séparation inattendue.

Garcias fait un signe, et ses nobles amis paraissent, *Fanès* à leur tête; ils expriment leurs désirs à *Alphonse*, et *Garcias* les informe que le Roi a daigné y consentir. Expression générale de reconnaissance et de loyauté. Ils se jettent tous aux genoux d'*Alphonse*, qui, ému par ce spectacle intéressant, jure de tout sacrifier à la satisfaction de ses fidèles sujets. Il se retire, accompagné de *Garcias*, au milieu des bénédictions du peuple, qui se réjouit de son retour au sentier de l'honneur, et regarde avec confiance l'aurore d'un heureux avenir.

ACTE TROISIÈME.

Salon du Roi.

Alphonse, dans ses habits royaux, entre, suivi de sa cour. Il s'assied sur son trône, et tout ce qui l'entoure attend ses ordres. Il se prépare à saisir l'occasion d'avoir une entrevue avec *Ermangère*, quand *Morico* paraît et sollicite la permission de communiquer au monarque un secret important. *Garcias* montre quelques soupçons à cette insinuation du perfide serviteur de *Zara*. L'image de la belle More est trop puissante sur le cœur du Roi pour l'empêcher d'entendre ce que *Morico* veut lui communiquer; il consent à l'écouter, et renvoie ses courtisans et sa suite.

Morico l'informe que *Zara* le supplie de lui accorder la permission de le voir avant de partir, comme l'unique faveur qu'elle lui demandera jamais. *Alphonse* hésite, balance, et voudrait s'efforcer de refuser, mais il ne le peut. Il cède, sa passion l'aveuglant assez pour ne pas prévoir les résultats probables d'une entrevue si dangereuse. *Morico* est enchanté de ce succès, et vole vers sa maîtresse, qu'en peu d'instans il amène sur ses pas.

Zara, en négligé, et ses cheveux en désordre, paraît; elle s'avance lentement vers le Roi. Sa contenance et ses manières expriment la plus amère affliction. *Alphonse* la reçoit sans changer de place, et affecte une indifférence qu'il ne ressent pas. L'astucieuse *Zara* ne se trompe pas à ces regards de froide dignité, quoiqu'elle feigne de les croire réels. Des larmes coulent sur ses joues; elle avoue qu'elle est coupable, mais que l'amour seul est son crime, et elle le supplie de lui pardonner. Elle exprime ses remords d'avoir mis le Roi dans une position difficile, et son chagrin, son désespoir d'être abandonnée par lui.

Alphonse est ému; il voudrait jeter un voile sur le passé; leur séparation définitive est la première

condition qui lui soit imposée pour le bonheur de son peuple; le bien public réclame impérieusement le sacrifice de leur passion mutuelle. *Zara* se plaint au ciel des rigueurs de sa destinée; elle exprime quel serrement de cœur elle éprouve de la perte de son bien-aimé; elle est renvoyée et bannie par celui qui l'avait élevée aux honneurs du diadême. Elle lui fait les plus tendres reproches, lui rappelle son amour et ses sermens de constance. *Alphonse* lutte avec peine contre ces expressions touchantes, et des pleurs s'échappent de ses paupières. Son émotion ne peut rester inaperçue de *Zara* et de *Morico*, qui voient leur triomphe presque certain. Ils redoublent d'efforts, l'un par les expressions de la douleur la plus profonde, et l'autre par des pleurs et par des prières. La résolution vertueuse d'*Alphonse* est ébranlée; *Zara* menace de se tuer; il frémit à cette pensée, saisit le poignard, le lui arrache, et, incapable de résister plus long-temps aux mouvemens de son cœur, il lui dit qu'il l'aime encore. *Zara*, sans que le Roi s'en aperçoive, exprime sa joie d'avoir ressaisi le sceptre; elle se jette aux genoux d'*Alphonse*, et couvre ses mains de baisers. Il s'efforce d'éviter ses caresses; mais il sent néanmoins le retour de toute sa tendresse, et, victime de l'influence de ses charmes, il est sur le bord du précipice. *Zara* devient plus énergique et plus passionnée; elle lui reproche sa cruauté, qui a été sur le point de la conduire du désespoir à la mort. Elle fait semblant de partir, mais le Roi la retient un instant par un geste d'affection; elle semble résolue à mourir, et ne veut plus entendre parler de vivre; elle fait un second mouvement pour se retirer, quand le Roi se met au-devant d'elle, et, presque à ses genoux, la supplie de ne pas le fuir. La joie rentre dans le cœur de *Zara* à cette vue, et *Morico* exprime son ravissement du raccommodement d'*Alphonse* et de sa maîtresse. Le Roi, aveuglé, exprime enfin sa détermination de s'unir à *Zara*, et de la faire régner avec lui. Il donne ses ordres à *Morico*, qui s'empresse de les exécuter. *Zara* exprime l'excès de son bonheur,

et se dévoue à vivre et à mourir pour son Roi. *Alphonse* l'informe que ses amis ont calmé l'irritation du peuple, et qu'ils n'ont rien à redouter de ses cris. Il place l'ambitieuse *Zara* sur le trône, et le partage avec elle.

Morico, à la tête d'une troupe de ses amis et de quelques courtisans, paraît, et tous viennent rendre hommage à *Zara*. La réunion des amans est célébrée par une fête splendide, pendant laquelle *Zara* ordonne à *Morico* de veiller attentivement sur ses ennemis, et de prendre toutes les précautions nécessaires pour sa sécurité future. Elle lui donne ses instructions pour forcer *Fanès* à quitter la cour, et la délivrer de son plus grand ennemi, le vénérable *Garcias*. *Morico* témoigne sa satisfaction à l'idée de se venger, et disparaît sans être aperçu.

A la fin du divertissement, *Alphonse* et *Zara* se retirent, suivis de leur cour.

ACTE QUATRIÈME.

Le théâtre représente un arsenal dans le château de Fanès.

On aperçoit *Ermangère* assise près d'une table, et qui paraît méditer sur sa destinée. *Fanès* entre à la hâte, et son agitation est une nouvelle source d'alarmes pour l'épouse infortunée d'*Alphonse*. Elle l'interroge et le presse de répondre à ses questions. Il l'informe enfin que le Roi a reçu de nouveau la belle More dans ses bras; qu'il l'a placée sur le trône, et qu'il est encore une fois devenu son vassal et l'esclave de ses caprices. Il ajoute que lui *Fanès* est banni, et que *Garcias* gémit dans les fers; que le peuple, furieux du changement soudain du Roi, s'est de nouveau soulevé, et que, conduit par plusieurs Castillans d'une haute valeur, il est déterminé à renverser à jamais l'odieuse tyrannie d'une concubine more.

Ce dernier avis ranime l'espoir d'*Ermangère*, et ses esprits abattus se relèvent un peu; *Fanès* l'informe alors que ses vaillans amis vont paraître dans son château, pour faire tous les préparatifs nécessaires, et pour marcher contre les ennemis que l'État renferme dans son sein, les Mores et les amis de *Zara*.

On apporte des armes de toute espèce, et on les range en faisceaux; bientôt arrive la troupe des mécontens et leurs nobles chefs. Quelques uns sont déguisés en paysans, d'autres en pélerins, et les autres, afin de mieux tromper leurs ennemis, ont pris le costume more. Tous semblent impatiens de combattre. *Fanès* présente les chefs à *Ermangère;* ils lui témoignent le respect le plus profond, et lui donnent les assurances de leur loyauté, de leur dévouement, et jurent de verser leur sang, s'il le faut, pour elle et pour la patrie.

Ermangère montre la reconnaissance la plus vive pour leur dévouement à sa cause, et bénit la bannière qui va les guider contre leurs ennemis. Le tocsin donne le signal du départ, et toute la troupe disparaît, tandis qu'*Ermangère* se reposant avec confiance sur la justice du ciel, se retire suivie du fidèle *Fanès*.

ACTE CINQUIÈME.

Le théâtre représente un pavillon magnifique. On voit, à travers l'entrée du fond, un jardin orné de statues, de fontaines, de grottes, etc.

On aperçoit *Alphonse* près de *Zara*, qui joue délicieusement de la lyre, et semble lui décrire sa passion. Fasciné par les charmes de cette sirène, le monarque exprime son amour et le bonheur qu'il trouve dans ses bras. *Zara* sourit avec complaisance à son royal esclave. Une troupe de bayadères con-

tribue, par ses danses délicieuses, à la volupté de cette scène.

On entend dans le lointain le bruit des armes, accompagné de cris d'alarme dans toutes les directions, ce qui remplit les courtisans d'une si grande terreur, qu'ils ne songent plus qu'à leur propre sûreté. *Alphonse* et *Zara* redoutent quelque grand malheur. *Morico* se présente, dans le plus grand désordre, pour annoncer la révolte du peuple et de l'armée. Tous les citoyens ont pris les armes. Les chefs castillans ont repris l'autorité, mis les Mores en fuite, et demandent impérieusement la présence d'*Alphonse* et la mort de *Zara*. Consternation et désespoir des deux amans.

Le temps presse et les force d'adopter une résolution sans délai. *Alphonse* saisit une épée, et semble espérer que sa présence suffira pour apaiser le tumulte. *Zara* prévoit sa ruine certaine. La terreur s'empare de son âme. L'espoir l'abandonne. *Alphonse* est cruellement troublé de la voir dans cet état, mais les momens sont précieux; il la presse avec transport sur son sein, et court arrêter la révolte et sauver l'objet de son amour. *Morico* part aussi pour rassembler les Mores, et s'opposer avec eux et les autres partisans de *Zara*, aux Espagnols révoltés. *Zara*, après avoir imploré le secours de ceux qui l'entourent, se hâte de se placer hors d'atteinte de la fureur du peuple.

La scène change, et représente la cour du palais. On voit la ville dans le lointain.

Quelques Mores, poursuivis par des Castillans, traversent la scène; un combat général entre le peuple et les partisans de *Zara* a lieu; ces derniers sont défaits et mis en fuite; le théâtre reste vide un instant, jusqu'à ce que le bruit des vainqueurs et des fuyards se perde dans le lointain.

Zara entre seule; tout chez elle annonce la terreur et le désespoir. Elle traverse la scène à la hâte, sans savoir où diriger ses pas. Tous ses partisans

l'ont abandonnée; elle est délaissée *par ceux que sa bonté a nourris*. Elle est devenue un objet général d'exécration, et tous l'accusent des maux qu'ils ont soufferts. La solitude et le silence qui règnent autour d'elle l'épouvantent plus que le bruit des armes, les clameurs des vainqueurs et les cris des vaincus. Elle redoute la fureur des Castillans, et s'abandonne au désespoir le plus horrible à l'idée de périr sans vengeance. Elle prie le ciel de lui donner la mort sur-le-champ, et reproche au destin de l'avoir élevée jusqu'au faîte pour la précipiter en un instant dans un abîme de maux et de douleur. Dans sa rage, elle se devient odieuse à elle-même. Un bruit confus d'armes, et les pas des citoyens qui approchent, l'avertissent que son heure fatale est arrivée. Elle attend ses ennemis avec cette intrépidité que donne le désespoir. Un petit nombre de Castillans qui cherchent *Zara*, paraissent; ils la saisissent, et, levant leurs glaives, sont près de l'en frapper; mais soudain baissant leurs glaives, ils semblent avoir honte de les teindre du sang d'une femme, quoique cette femme soit la coupable *Zara*. *Fanès* arrive; il les approuve, fait saisir *Zara*, et ordonne de l'abandonner à son malheureux sort. *Zara*, pour un instant, se dérobe à ses ennemis, saisit un poignard à l'un d'eux, se l'enfonce dans le cœur, et tombe expirante.

Morico et une troupe de prisonniers mores suivent *Fanès* dans l'attente de la mort. On les condamne au bannissement, et les gardes les entraînent, après avoir enlevé le corps de *Zara*.

Alphonse paraît, accompagné de ses vrais amis, des chefs de l'armée et du peuple; il conduit *Ermangère* sur le devant de la scène, et les Castillans rendent hommage à leur reine. Le peuple arrive en foule, et témoigne sa joie de cette heureuse réunion. *Alphonse* se jette lui-même aux pieds d'*Ermangère*, lui exprime son repentir, et son profond chagrin de s'être abandonné à la fatale passion qui n'a amené que des calamités sur sa tête. Des larmes de tendresse coulent des yeux d'*Ermangère*; elle oublie le malheur passé pour le bonheur présent. *Alphonse*

lui jure un attachement inviolable, et promet de dévouer sa vie au bonheur de son peuple. *Garcias*, la victime de *Zara*, est amené enchaîné. Son aspect produit un mouvement général d'indignation. *Alphonse* le presse sur son sein, et témoigne sa reconnaissance à son vieil ami de son dévouement à la reine.

Acclamations générales; la joie règne dans tous les cœurs, et le rideau tombe sur ce brillant et intéressant tableau.

ALCIDE,

OU L'ESSAI DE LA JEUNESSE,

BALLET ALLÉGORIQUE EN TROIS ACTES.

ARGUMENT.

Les anciens philosophes feignirent que le jeune Alcide, ayant atteint l'âge mûr et de la raison, se trouva placé, avec hésitation et danger, dans un endroit où deux routes se rencontraient, et prenaient chacune un cours opposé. Il fut invité à la fois par le plaisir et la vertu, d'entrer dans ces deux chemins. Après avoir hésité quelque temps, le héros se décida à prendre la route indiquée par la vertu. Xén., *Mém.*, 1, 2, c. 1. C'est sur cette fiction que le ballet suivant est fondé. Le même sujet a été traité par Métastase, dans un opéra intitulé *Alcide al bivio*. Maurin l'acteur a fait de cette allégorie un opéra français, mis en musique par M. Blasis aîné.

PERSONNAGES.

Alcide.
Phronime, gouverneur d'Alcide, représentant le jugement.
Édonide, déesse du plaisir.
Arétis, déesse de la vertu.
Nymphes, Génies et Amours, suivans d'Édonide; Héros, Héroïnes et Génies, suivans d'Arétis; Monstres et Spectres.

(La scène se passe aux environs de Thèbes.)

ACTE PREMIER.

Une forêt antique et sombre, dans laquelle on distingue deux routes : la première, à droite, est bordée de roses et d'autres plantes odoriférantes, et conduit à la demeure du Plaisir; la seconde, à gauche, parallèle à la première, présente un aspect sauvage, étant couverte de ronces et d'épines, entremêlées de cailloux et de rochers, et conduit à la demeure de la Vertu.

Scène I. *Alcide* et *Phronime* paraissent; le premier, étonné de se trouver dans une telle situation, demande ce que veut son gouverneur *Phronime;* ce dernier répond que c'est par l'ordre des dieux, et pour éprouver sa constance, qu'il est exposé au danger, mais que l'ayant bravé, le bonheur s'ensuivra. Le courage d'*Alcide* étant excité par ces mots, il brûle d'entrer dans ce désert inconnu. *Phronime* loue son ardeur et sa promptitude; cependant *Alcide* désire savoir la nature de l'épreuve hasardeuse à laquelle il est exposé. *Phronime* montre alors les deux routes, affirmant que par la volonté des dieux et du destin, chaque mortel est obligé de choisir une de ces deux routes; l'une, facile et agréable, conduisant au plaisir sans espérance de retour, et l'autre, dangereuse et difficile, conduisant à la demeure de la vertu. Il décrit alors l'apparence charmante mais trompeuse de la première, dont la fin est la misère, puis le danger et la difficulté de la seconde, dont la fin est la gloire et le bonheur. L'ardent jeune homme, enflammé par ces mots, avance, guidé par son sage gouverneur, pour entreprendre cette épreuve; le vieillard l'informe que le choix dépend de lui seul, mais qu'il veille encore sur ses actions; que l'honneur ou la honte sont les suites inévitables de cet événement, et que par conséquent il voit bien laquelle il faut choisir. *Alcide* promet de lui faire honneur, et de choisir le chemin de la vertu. A ces mots *Phronime* se retire.

Scène II. *Alcide*, se trouvant seul, commence à changer d'avis; son courage semble diminuer pendant l'absence de son mentor. Il médite sur sa situation singulière, puis examine les deux chemins de ce désert. Il paraît charmé de l'apparence agréable et flatteuse de celui du plaisir; l'approche en semble facile, tout est calculé pour inspirer des sentimens agréables. La beauté et la variété des fleurs, dont le parfum est enlevé dans l'air sur les ailes des zéphirs, le doux frémissement du feuillage, le murmure des ruisseaux de cristal, et le chant des oiseaux, tout tend à le détourner de faire le choix convenable; cependant le jeune héros se souvient de l'avis qu'il a reçu, et rappelle toute sa résolution pour repousser ces charmes trompeurs. Il approche du chemin de la vertu; il présente une vue sévère, rude et nue. La vue de ce désert effrayant, apparemment délaissé par la nature, élève dans *Alcide* un désir de prouver sa valeur en bravant ses dangers; ses sentimens intérieurs le mènent à cette route, comme un choix convenable; mais, avant d'y entrer, il s'adresse aux puissances immortelles, les priant de le protéger, et de mettre fin à l'incertitude qui le tourmente. Il regarde encore le chemin qu'il va prendre, mais il est retenu par une crainte secrète; il appelle sa valeur à son aide, et se prépare à l'épreuve. Au moment où il va entrer, il est frappé par les sons d'une musique mélodieuse, il s'arrête pour écouter.

Scène III. *Edonide*, déesse du plaisir, paraît; elle est accompagnée par la troupe de ceux qui sont dévoués à son service. *Alcide* est frappé par la grâce et la beauté de cette déesse; il est cependant sur le point de s'enfuir, mais il est retenu par la surprise qu'*Edonide* montre de sa fuite. Peut-il, demande-t-elle, être assez insensible pour préférer un désert effrayant, à la demeure du Plaisir, auquel elle voudrait l'inviter. *Alcide* demande à savoir quels sont ses desseins, montrant par la sévérité de sa contenance qu'il est prêt à ne rien écouter de contraire à l'honneur. Elle l'informe que son

palais est dans le bosquet qu'il peut voir dans le lointain, et qu'elle donne le bonheur à ceux qui la suivent. Elle ajoute que chacun avoue le pouvoir de ses charmes, et que conséquemment il devrait lui rendre son cœur, obéir à ses lois, et vivre dans ses domaines. *Alcide* semble fasciné comme par une vision charmante; tant d'attraits le charment, mais il demande une explication plus claire. *Edonide* répond qu'elle est déesse du plaisir, la consolation des malheureux, et la joie de l'espèce humaine. Elle lui offre de partager avec lui les richesses qu'elle possède, lui reproche son hésitation, et le presse de la suivre aussitôt dans les réduits ombragés des bois. Le jeune homme refusant, elle se plaint de son ingratitude; il semble enfin ému par les grâces de la déesse; ses promesses l'ont charmé, et il est réduit au doute et à l'indécision; cependant la raison lui défend de céder. *Edonide* est offensée de sa résistance, et étonnée de sa témérité. Elle lui déclare que la raison et la vertu détruisent tout sentiment agréable, privent la vie de tout plaisir, ne présentent que la peine et le travail, et sont les ennemis de la nature. C'est en moi, ajoute-t-elle, que vous trouverez le véritable bien. Elle le presse encore d'entrer dans la demeure du Plaisir. *Alcide* est sensible aux jouissances qu'on lui offre, mais craint de tomber pour toujours dans un piége. *Edonide* le rassure, et se prépare à le conduire à sa demeure enchanteresse. *Alcide*, déterminé à fuir un repos sans gloire, se détourne; les armes et la renommée sont l'objet de ses désirs, et il se tourne vers le chemin de la vertu. *Edonide* prétend l'avertir du sort terrible qui l'y attend. *Alcide* persiste, représentant que le bonheur récompensera une valeur constante. *Edonide* continue à le presser de la suivre : pour le gagner, et enfin le forcer à se soumettre à son empire, elle fait un signe à sa suite, qui paraît aussitôt.

La scène change, et représente le palais de la déesse du plaisir. Au travers d'une colonnade, dans le lointain, on

découvre un charmant bosquet. Au milieu est un trône de fleurs, sur lequel Édonide se plaçant, fait asseoir Alcide à côté d'elle.

Le jeune homme, étonné de tout ce qu'il voit, se soumet à la demande d'*Edonide*, et s'abandonne à ses illusions puissantes, pendant que des Nymphes, des Génies et de petits Amours essaient, par des jeux et des danses, de le détourner de toute pensée de la vertu. Il exprime la joie qu'il ressent du repos calme de la scène, troublé seulement par la gaîté d'amusemens aimables. *Edonide* et sa suite lui conseillent de tout quitter pour de telles jouissances, représentant le danger et la folie de poursuivre la gloire, qui prive la vie de tous ses agrémens. *Alcide* écoute avec complaisance ces insinuations. Il est entouré de Nymphes et couronné de fleurs, pendant qu'*Edonide* lui promet qu'il sera le plus cher de ses compagnons. *Alcide* exprime sa reconnaissance, et se laisse entièrement diriger par elle. Les troupes du Plaisir enveloppent de fleurs le jeune homme, et le conduisent à un bosquet. *Edonide* les dirige, triomphant de sa conquête.

ACTE SECOND.

Le théâtre représente la première scène du premier acte.

Scène I. — *Phronime* sort du chemin du Plaisir, conduisant *Alcide*, à qui il reproche de s'être livré à un tel danger, et exprime son affliction de voir ses avis sitôt oubliés. *Alcide* s'efforce de décrire ces fêtes qu'il fut incapable d'éviter; mais *Phronime*, voyant qu'il est disposé à s'abandonner à ses penchans, et à laisser languir son courage, ne veut point l'écouter; le jeune homme le conjure de croire qu'il n'a pas perdu le sentiment de son devoir, mais de songer qu'accablé par ses passions il s'est dé-

tourné du vrai chemin. Il montre son amour et son estime pour son digne gouverneur, qui veut le conduire à la gloire, et demande ce qu'il doit faire. *Phronime* répond qu'il doit combattre ses inclinations, vaincre ses passions, et devenir ainsi maître de lui-même, qu'il doit fuir le chemin dangereux qui mène à des plaisirs ignobles, et se rendre immortel par un noble cours de travaux. *Phronime* lui fait signe d'entrer dans le chemin de la vertu, et se retire, lui représentant le danger de l'hésitation.

Scène II. — *Alcide* rougit de la réprimande de *Phronime*, sort de la faiblesse dans laquelle il était tombé, reprend courage, et se détermine à entrer dans le chemin de la Vertu. A ce moment *Edonide* entre avec sa suite, et l'arrête.

Scène III. — *Alcide* la repousse, et l'évite, mais la déesse s'attache à lui, et essaie de l'entraîner; il s'efforce de se dégager, détournant la tête pour éviter ses importunités. Elle lui dit de ne pas se confier à *Phronime*, qui, jaloux de son pouvoir, voudrait le persuader de la fuir, et de s'exposer à des dangers qu'il essaie en vain de cacher. Elle ne cherche qu'à le conduire à ces bosquets, où l'on trouve le vrai bonheur; cependant il refuse de la suivre. Elle lui reproche la folie de dédaigner les délices qu'elle lui offre, pour poursuivre une route fatale. *Alcide* connaissant les suites terribles de ces plaisirs, l'informe qu'il ne cherche que l'honneur qui l'inspire. La déesse répète encore ses promesses flatteuses, et essaie de le ramener à sa charmante demeure; mais il résiste encore, reprenant son courage, et se rappelant le bon conseil de *Phronime*, de s'opposer aux charmes de la déesse, dont le pouvoir sur son âme n'est pas encore entièrement détruit; et malgré ses tendres remontrances, il lui échappe. On entend soudainement une musique guerrière qui semble venir de la demeure de la Vertu. *Alcide*, étonné, écoute, et se sent animé par ce son. *Edonide* reconnaît l'approche de son ennemie *Arétis*. Elle se prépare à se retirer, s'efforçant d'emmener le héros,

mais il lui dit de rester, se déclarant son protecteur.

Scène IV. — *Arétis* paraît : *Alcide* est frappé par la majesté de sa démarche et la beauté de son port. La déesse de la vertu s'adressant à lui, montre quelle chimère il allait suivre et les offenses qu'il lui a faites. Elle explique les illusions perfides de sa rivale, dont la bonté n'est que fausseté, et décrit la destruction certaine à laquelle elle le mènerait, en le détournant du chemin de la vertu et de l'honneur.

Alcide est profondément affecté par ce langage sévère, mais élevé, il en sent la vérité, et devient inspiré par l'aspect imposant d'*Arétis*. *Edonide*, craignant de perdre sa victime, ose encore le persuader de la suivre. *Arétis* le détourne de la déesse du plaisir, qui se plaint de sa résistance, et le prie d'éviter la sévérité et les dangers de la vertu, qui lui représente alors les bienfaits certains qu'elle lui donnera s'il reste dans son chemin. *Edonide*, regardant sa rivale avec mépris, se tourne vers *Alcide*, déploie tous ses charmes engageans, et montrant ses bosquets délicieux, le prie de la suivre. Le héros ne sait à quoi se résoudre, son cœur est divisé entre les deux puissantes rivales, et il reste indécis.

Arétis l'informe que c'est elle qui guide les âmes héroïques dans la carrière de la gloire et de l'honneur; que, par ses instructions, l'homme devient supérieur au malheur, et trouve que le vrai bonheur est placé dans la sagesse; qu'elle apprend à mépriser la paresse et à combattre les peines et les périls; et enfin, à s'immortaliser par de hauts faits tels, que la vérité, l'humanité, l'honneur et le renom orneront la fin de ses jours; *Edonide* répond que ce ne sont que des promesses flatteuses. *Alcide*, ajoute la déesse de la vertu, venez à mon palais, où de vraies jouissances vous attendent à votre arrivée. *Alcide* semble pressé de l'accompagner, et elle l'encourage à persister dans son choix. *Edonide*, vaincue et offensée, se retire, menaçant le héros de sa vengeance. *Alcide* la voit partir avec regret, et essaie même de la rappeler.

Scène V. — *Arétis* continue à fortifier le héros contre les flatteries engageantes de la déesse du plaisir, lui conseillant de secouer le joug de ses charmes. Elle s'efforce de le conduire à la contemplation des bienfaits qui résultent de la fermeté à suivre ses principes. A un signe fait par la déesse de la vertu, la scène change, et l'on voit un palais, dont l'architecture est noble et majestueuse. On y voit tous les adorateurs et toute la suite de la vertu occupés à différens amusemens; des héros s'exercent aux anciens jeux, au combat avec l'épée et le bouclier, aux évolutions guerrières, à la lutte, aux danses pyrrhiques, et à toutes les espèces de jeux gymnastiques.

Scène VI.—Tous se hâtent de rendre hommage à la déesse, et se félicitent de vivre sous son heureux empire. *Arétis* exprime à *Alcide* la manière grande dont ses adorateurs passent leur temps; d'où viennent de nobles sentimens et une valeur continuelle. Ce spectacle remplit de joie le jeune homme, et il brûle de prouver sa valeur et de vivre si glorieusement. Il court se mêler aux groupes guerriers; mais *Arétis* l'en empêche. Le jeune homme la conjure de lui permettre de se joindre aux bandes guerrières. Elle répond que ce ne sont que des visions fabriquées pour inspirer du courage, de la valeur et de la persévérance. *Alcide* se tournant vers la déesse, implore ses conseils et sa protection. Elle répond que tout dépend de ses efforts, et disparaît. Le palais et sa noble compagnie de combattans disparaissent également, et la scène devient la première scène du premier acte, représentant les deux routes.

Scène VII. — *Alcide* semble sortir d'un rêve, tout ce qu'il a vu et entendu lui cause la plus grande agitation. Il est fâché d'avoir perdu *Arétis*, et craint que tout ne soit qu'une illusion. Ainsi abandonné, il invoque l'aide de son cher *Phronime*, promettant de se remettre entièrement entre ses mains, et de suivre ses avis prudens, qui le conduiront à la gloire et au bonheur. Le héros alors se jette aux pieds de son mentor.

ACTE TROISIÈME.

La même scène que la dernière.

Scène I. — On découvre *Alcide;* il paraît dans le doute et la douleur, il craint de se présenter devant *Phronime*, n'ayant encore rien fait pour sa gloire, rien pour accomplir ce à quoi il était destiné; il est accablé par de tels souvenirs. Enfin, prenant courage, il se décide à agir noblement, et se prépare à des actions honorables.

Le chemin du plaisir se présente encore devant ses yeux; mais il n'est plus affecté par ses charmes trompeurs, il méprise le repos coupable qui y règne, il est enfin décidé à entrer dans le chemin de la vertu. A ce moment on entend des sons harmonieux; la marche d'*Alcide* est arrêtée, et il écoute avec plaisir et empressement.

Scène II. — Les adorateurs du plaisir, et ceux de la vertu, entrent en deux groupes, s'avançant chacun de leur demeure particulière. Ceux de la vertu, venant de leur côté, portent des instrumens guerriers, un casque, une épée, un bouclier et une couronne de laurier. Ceux du plaisir portent une couronne de roses, des guirlandes, des parfums et de riches habits. *Alcide* montre beaucoup d'étonnement de ce qu'il voit; d'un côté il aperçoit la troupe perfide du plaisir; de l'autre, les heureux adorateurs de la vertu. Ce spectacle produit en lui un conflit de sensations agréables. Ayant examiné les dons de la troupe du plaisir avec indifférence, il approche de ceux de la troupe de la vertu, et les contemple avec une vive joie; il est transporté à la vue de l'armure brillante, il s'en empare aussitôt, place le casque sur sa tête, prend le bouclier, et saisit l'épée, pendant que sa contenance montre des marques d'impatience de se signaler. Il remercie les dieux, et les prie de continuer à le protéger. Il paraît confiant et résolu, n'éprouvant plus ni doute ni embarras.

Scène III. — La suite de la Vertu se retire. *Alcide* veut la suivre, mais la troupe du Plaisir prend aussitôt la place de l'autre, et barrant le chemin de la vertu, lui présente une barrière complète, essaie, par des cajoleries séduisantes et des flatteries persuasives, d'empêcher le héros d'y entrer; elle l'enveloppe dans les plis de ses guirlandes, et prend les attitudes et les poses les plus voluptueuses. On emploie tous les moyens pour détourner *Alcide* de son dessein, mais il leur échappe, menaçant et méprisant leurs piéges efféminés. Les sujets d'*Edonide* redoublent d'efforts, osant même l'entourer de leurs guirlandes, et s'efforçant ainsi de l'entraîner à leurs retraites. *Alcide*, furieux d'être ainsi retenu, et décidé à entrer dans le chemin de la vertu, s'ouvre un passage avec son épée; il les disperse, et les met en fuite, et ils retournent à leurs demeures.

Scène IV. — Des monstres, des spectres et des démons armés de torches et de serpens, paraissent, et s'emparent de l'entrée du chemin de la vertu, présentant une barrière complète à *Alcide*. Ces horribles spectres essaient, par leurs gestes menaçans, d'empêcher le héros d'avancer; ils lui disent que la mort l'attend à son entrée dans le chemin de la vertu. *Alcide* s'aperçoit que tout ceci est l'ouvrage de la perfide *Edonide*; loin d'être effrayé par ce spectacle, mais au contraire, décidé à vaincre, il se prépare à combattre ses ennemis. Après un terrible combat, pendant lequel sa vie paraît souvent en danger, *Alcide* s'élance enfin dans le chemin de la vertu, et les monstres se dispersent aussitôt.

La scène change, et devient le glorieux palais d'Arétis, où l'on voit les statues des héros les plus renommés, ainsi que des représentations allégoriques des arts et des sciences.

Scène V. — *Alcide* est placé entre *Arétis* et *Phronime*, et entouré par des héros, des héroïnes et par le génie de la vertu. Il exprime des sentimens de

joie et de triomphe, adressant des expressions de la plus profonde reconnaissance à son prudent ami et à la déesse de vertu.

La valeur et la victoire d'*Alcide* sont proclamées et célébrées, pendant que *Phronime*, avançant vers le héros, lui présente une couronne de laurier. *Arétis* se joint aux félicitations, et promet à *Alcide* une continuation de ces exercices, qu'on mérite par une valeur continuelle dans le chemin de la vertu. *Alcide* répond par des expressions de respect et de reconnaissance. Le succès a couronné ses efforts, et son nom est mêlé à ceux des grands hommes. De nobles danses et des jeux héroïques ont lieu, et le ballet se termine par des félicitations universelles sur le triomphe de la vertu.

FIN DE LA CINQUIÈME PARTIE.

SIXIÈME PARTIE.

DANSE DE SOCIÉTÉ.

Que vos grâces soient naturelles;
Ne les contrefaites jamais :
Dès que l'on veut courir après,
On commence à s'éloigner d'elles.
(Demoustier.)

Plusieurs personnes ont écrit des systèmes sur l'enseignement de la danse de société ; mais leurs ouvrages renferment le défaut ordinaire à tout ce qui a paru sur la danse en général, c'est-à-dire un manque de principes clairs et positivement établis ; de tels ouvrages sont lus, mais ils n'apprennent presque rien.

En établissant des règles théoriques pour un art quelconque, et les moyens de porter cet art à la perfection, non seulement les règles doivent être claires, mais encore les moyens doivent être d'une exécution facile. Nous ne pouvons jamais si bien montrer une chose aux autres que lorsque nous avons nous-mêmes vu et expérimenté ce dont nous parlons. En même temps, nous osons nous flatter que notre traité ne méritera pas les critiques sévères que, dans l'intérêt de la génération qui s'élève, nous avons été obligé de faire d'autres écrits sur le même sujet. Nous serons, dans cette sixième Partie de notre ouvrage, aussi soigneux que nous l'avons été dans la deuxième Partie, à insister, dans les leçons aux élèves, sur la grâce de leur position et l'élégance de dessin dans leurs attitudes : perfectionnemens de notre art qui sont à la fois agréables et essentiels,

mais en même temps bien difficiles à acquérir. Pour atteindre ce but, nous expliquerons clairement nos idées à l'aide de figures gravées, représentant chacune des positions dont cette espèce de danse est susceptible. En dessinant ces figures, nous avons fait tous nos efforts pour nous conformer aux règles du goût et de l'art. Tout danseur peut être capable d'exécuter un *chassé*, un pas de *bourrée*, un *contretemps*, etc.; mais cet air aimable, ces manières gracieuses et ce mouvement pittoresque que l'on attend de ceux qui ont appris l'art de la danse, ne peuvent s'acquérir avec toute espèce de maîtres de danse, qui, pour la plupart, n'ont ni la volonté ni le talent d'étudier leur art assez profondément pour produire sur leurs élèves cet effet important. Quoique la danse de société n'exige de ceux qui s'y livrent, ni une habileté extraordinaire, ni une application bien forte pour arriver à la perfection, cependant il faut certaines qualités physiques et quelque aptitude pour l'étudier avec succès. Sans ces qualités, on sera toujours embarrassé et ridicule en dansant, et il vaut mieux être spectateur passif qu'acteur maladroit. On doit observer aussi que si la connaissance de la danse ajoute aux attraits d'une personne naturellement bien faite et agile, elle ne sert d'ailleurs qu'à rendre plus visibles les défauts physiques des gens mal faits, invinciblement lourds et impropres à tout mouvement gracieux.

Les amateurs de la danse prendront, je l'espère, une juste idée de cet art dans les Parties précédentes de cet ouvrage; ils auront eu en même temps l'occasion d'observer dans des figures fidèlement dessinées tout ce dont il se compose. Maintenant, comme la danse de so-

ciété doit son origine à la danse du théâtre, il y a, dans ce que nous avons dit sur cette dernière, beaucoup de détails qui serviront aussi bien à l'amateur qu'aux professeurs : tels sont, par exemple, *la tenue*, *la démarche*, *quelques mouvemens d'exercice*, *quelques positions*, un *certain nombre de pas et de temps*, et enfin *la grâce*, *la légèreté*, *la vivacité*, *l'élegance*, qualités presque indispensables à toute personne de bon goût.

Ayant déjà, dans la première Partie de cet ouvrage, expliqué l'utilité et les avantages que peuvent retirer de la danse ceux mêmes qui ne pratiquent cet art attrayant que comme un simple amusement, ou comme un complément de toute bonne éducation, je traiterai plus particulièrement maintenant de la théorie et de l'exécution de cette espèce de danse qui est en usage dans la bonne compagnie et qu'étudie toute personne bien née et de bon ton.

Aussitôt que le maître se sera assuré des qualités naturelles et de l'habileté de son élève, il commencera par lui montrer les *cinq positions*, et dans chacune il le fera plier et s'élever sur les pointes des pieds. Il lui apprendra alors à faire de *petits battemens tendus* sur le coude-pied, et aussi de *petits ronds de jambe à terre*, en dedans et en dehors. L'élève doit exécuter d'abord étant tenu par la main, et ensuite sans soutien, afin d'acquérir de l'équilibre. (Voyez *fig.* 10, *Pl.* I, et *fig.* 81, *Pl.* IV.)

Le maître doit placer le corps et les bras de l'élève dans une position droite, de manière à rendre toutes les attitudes fermes et gracieuses. (Voyez *fig.* 3, *Pl.* II; *fig.* 64, *Pl.* III, et *fig.* 85, *Pl.* IV.) L'art de s'arrêter avec grâce, de saluer, de se présenter et de se tenir en compagnie, sont

des choses essentielles, et qu'il faut rendre aussi naturelles que possible pour l'élève.

Pour saluer convenablement, il faut observer les règles suivantes : Quand vous marchez, arrêtez-vous de manière que le poids du corps puisse rester sur la jambe qui est en avant; faites alors mouvoir la jambe restée en arrière, de manière à prendre la *quatrième position en avant*, la *troisième*, puis la *seconde*. Etant à cette dernière position, portez le poids du corps sur la jambe qui vient de la former, et ramenez l'autre jambe à la première position, les talons placés l'un contre l'autre et les pointes tournées en dehors (voyez *fig.* 65, *Pl.* III, et *fig.* 84, *Pl.* IV); après avoir plié convenablement les genoux, inclinez le corps comme la figure l'indique. Que vos bras tombent facilement et naturellement, et que votre tête s'incline sans affectation, car tout mouvement doit se faire d'un air aisé. Après avoir salué, redressez lentement le corps jusqu'à son aplomb perpendiculaire; reprenez votre port ordinaire; dégagez la jambe qui a été placée à la première position en arrière, en la changeant en quatrième position en avant, et portez le poids du corps sur cette jambe. Soit que vous vouliez recommencer à saluer ou à marcher, finissez toujours sur la jambe en avant. Ordinairement, et dans le monde où l'on n'exige pas une étiquette sévère, le salut se fait généralement à la troisième position, mais les pieds doivent toujours être tournés en dehors. (Voyez *fig.* 64, *Pl.* III.)

Les dames, en saluant, doivent exécuter le salut de la même manière que les hommes, excepté qu'elles doivent s'incliner après que le pied a pris la première position, afin de s'arrêter à la quatrième position en arrière, quand les

genoux se plient et que la tête s'incline avec le corps pour achever le salut. (Voyez *fig.* 63, *Pl.* III, et *fig.* 84, *Pl.* IV.)

La manière de donner la main en dansant est représentée dans les *fig.* 66 et 67, *Pl.* III, et *fig.* 71, *Pl.* IV. Les positions et les attitudes des cavaliers et des dames en quadrilles sont complétées dans les *fig.* 62, 63 et 68, *Pl.* III, et par les *fig.* 72, 79, 80 et 83, *Pl.* IV.

Après ces études préliminaires et leurs exercices, qui sont les bases de la danse et qui mettent sur la voie de la perfection pour tout ce qui s'y rapporte, le maître doit donner à son élève la connaissance du pas, de la mesure, des quadrilles ou contredanses, de la walse et de toutes les autres danses en usage dans la bonne compagnie.

Que le maître ne souffre pas que son élève se livre à l'étude des danses qui précèdent avant de s'être exercé quelque temps aux principes, car le bon ou le mauvais succès dépend entièrement des premières leçons et de l'observation assidue des règles fondamentales. Il faut avoir un soin continuel de ne pas oublier la ligne de démarcation qui existe entre la danse théâtrale et la danse de société. Il serait inconvenant, dans un bal, d'exécuter des pas savans et des entrechats d'élévation, parce qu'alors chacun de ces pas serait hors de place, que chaque circonstance en ferait ressortir la prétention déplacée, et conséquemment que l'effet en serait complétement ridicule.

La danse de société exige des pas *terre à terre* et les attitudes les plus simples et les plus naturelles possibles. Les dames surtout doivent danser avec une tenue aimable et gracieuse, qui ajoute à leurs charmes et embellit leurs attraits.

Les cavaliers doivent s'occuper constamment de leurs danseuses, et tous doivent se mouvoir en harmonie de pas et d'attitude. Il faut aussi donner la plus grande attention à la musique, et montrer qu'on en sent toute l'expression et toute l'harmonie. Quant aux détails à cet égard, nous renverrons à la seconde Partie de cet ouvrage, intitulée *Théorie de la danse théâtrale*, et qui traite du rapport de la musique à la danse.

L'élève doit maintenir ses bras dans la position que nous appelons *demi-bras*. (*fig.* 7, *Pl.* I, et *fig.* 64, *Pl.* III.) Leurs oppositions seraient celles de la *Pl.* I, *fig.* 3; pour la position des poignets et des doigts, voyez *Pl.* I, *fig.* 1 et 2; pour la position du buste, de la tête et des reins, voyez les *fig.* 1, 3 et 4 de la *Pl.* I.

Quant à la position des jointures et aux inflexions du corps, il sera nécessaire que l'élève se soumette aux mêmes exercices que le danseur de théâtre, afin de donner à sa danse un effet agréable.

Nous observerons ici que, même les amateurs, soit au moment de se mettre en danse, soit à la fin de leurs pas et enchaînement, doivent toujours être à la *cinquième* et non à la troisième position, comme la plupart des maîtres de danse de société le prétendent; car plus les pieds sont croisés, plus le départ est vif et la danse mesurée : c'est une conséquence naturelle, et que l'on ne peut obtenir que des élèves que l'on n'a pas habitués à se croiser en troisième position. En outre, cette méthode aide les danseurs à pirouetter, et leur donne les moyens d'acquérir cette agréable qualité de tourner avec aisance; celui qui n'a pas les pieds tournés en dehors perd toute la beauté de ses pas. Quant aux mouvemens du

corps, ils sont presque les mêmes que ceux des danseurs de théâtre, avec cette seule différence, qu'ils doivent leur donner moins d'ampleur, d'élévation, d'élan, en un mot, les adapter à la danse d'un salon. Les jambes doivent s'élever au-dessus de terre, mais très peu, suivant la manière de la seconde position; les cavaliers, cependant, peuvent les élever un peu plus; le style particulier de leur danse étant plus nerveux et moins restreint admettra des pas plus élevés. Il n'est pas nécessaire que les bras et le buste soient en mouvement; ils doivent plutôt, au contraire, demeurer dans un repos gracieux. Maintenez la tête droite et le menton un peu élevé; inclinez la tête gracieusement, suivant le mouvement du corps et des bras. Que votre contenance exprime l'enjouement et la gaîté, et qu'un sourire agréable erre souvent sur vos lèvres. Tenez les épaules effacées, la poitrine en avant, la ceinture rentrée et les reins fermes et bien soutenus; que le haut du corps soit un peu en avant, car cela donne de la grâce aux attitudes; que les épaules se meuvent avec élégance et naturel; que vos coudes s'arrondissent sans jamais se placer à angles droits; que vos doigts se groupent de manière à répondre au contour des bras. (Voyez *Pl.* I, *fig.* 2.) Les dames doivent tenir leurs robes avec le bout des doigts et placer leurs bras comme ceux des cavaliers. (Voy. *fig.* 74 à 85, *Pl* IV.) Les bras servent d'ornement au corps, et doivent en suivre les mouvemens avec une élégance aisée. Que le corps se penche, pour ainsi dire, sur les hanches, et que ces dernières se balancent elles-mêmes pour faciliter le mouvement des jambes. Tournez les genoux en dehors; que le pli en soit liant, et pliez-

les bien; vous aiderez ainsi tous les mouvemens de la mesure et des pas; que les pieds soient constamment maintenus en dehors, et que le coude-pied acquière un certain degré de souplesse et de force en même temps; ce qui donnera la facilité de courber les pieds en s'élevant sur les pointes et dans les changemens de jambe. Les pointes doivent s'appuyer sur le parquet et aider à marquer les pas et la mesure; enfin, que les pas s'enchaînent bien l'un à l'autre, et que tous soient exécutés avec une élégance facile et une grâce assurée.

QUADRILLES.

PAS.

Changement de jambe, assemblé, jeté, sissone, pas de bourrée, échappé, glissade, temps de cuisse, coupé dessus, coupé dessous, entrechat à quatre, à cinq, brisé, sissone battue, entrechat à quatre sur une jambe.

FIGURES.

1. *Chassé en avant et en arrière.* 2. *Chassé de côté*, ou *chassé croisé*, ou *chassé déchassé.* 3. *Traverser, demi-contretemps.* 4. *Balancé.* 5. *Tour de deux mains.* 6. *Dos à dos.* 7. *Chaîne anglaise.* 8. *Chaîne des dames.* 9. *Demi-queue du chat.* 10. *Chassé huit.* 11. *Chassé sur les côtés.* 12. *En avant quatre.* 13. *Solo.* 14. *Le grand rond.* 15. *Le moulinet.* 16. *Balancé huit.*

FIGURES LE PLUS GÉNÉRALEMENT CONNUES DE QUADRILLES OU CONTREDANSES.*

FIGURE APPELÉE LE PANTALON.

Chaîne anglaise.

1. La *chaîne anglaise* s'exécute par deux cavaliers et deux dames, en vis-à-vis : ils avancent pour changer de place, et, en passant l'un l'autre, ils présentent la main droite ; chaque cavalier, après avoir donné la main droite à la dame vis-à-vis, abandonne sa main et tourne devant elle, puis il donne la main gauche à sa danseuse, qui prend la place de l'autre ; tous se retrouvent placés, chaque couple l'un à côté de l'autre, et on se quitte la main en reprenant sa nouvelle place. Cette figure n'est qu'une *demi-chaîne anglaise*, et on l'appelle *chaîne entière* quand on l'achève en retournant, chaque couple à sa place primitive ; cette figure entière exige le temps de huit mesures.

Balancé.

2. Chaque cavalier tourne en faisant face à sa danseuse, et balance pendant quatre mesures.

Un tour de deux mains.

3. Immédiatement après le balancé, chaque couple se donne la main et revient en tournant à sa place, où l'on se quitte la main ; cette figure s'exécute en quatre mesures.

---

* La description de ces danses a été écrite par M. Gourdoux.

La chaîne des dames.

4. Les deux dames vis-à-vis changent de place, et se donnent la main droite en passant; elles donnent ensuite la main gauche aux cavaliers, qui restent à leurs places. Chaque cavalier, au moment où sa danseuse se met en mouvement pour commencer la chaîne, doit aller à droite pour offrir en même temps sa main gauche à la dame qui arrive remplacer sa danseuse; il tourne alors à gauche pour regagner sa place, et en y arrivant il quitte la main de la dame. Cette figure, qui exige le temps de quatre mesures, se répète aussi pour former la chaîne anglaise entière, qui exige huit mesures avant que chaque danseuse soit retournée à sa place.

La demi-queue du chat.

5. Chacun des danseurs des deux couples donne la main gauche à sa dame, et va obliquement à droite pour changer de place; en arrivant à la place de l'autre couple, on se quitte la main. Cette figure exige quatre mesures.

6. Pour retourner à leurs places primitives, les deux couples exécutent la *demi-chaîne anglaise* (comme le n° 1 du pantalon); les autres couples font de même.

LA FIGURE APPELÉE L'ÉTÉ.

1. Un cavalier et la dame vis-à-vis marchent en avant et en arrière, ou en *avant deux* pendant quatre mesures.

2. Le cavalier et la dame traversent ensuite et changent de place, de droite à gauche, pendant quatre mesures.

3. Le cavalier et la dame chassent à droite et à gauche, pendant quatre mesures.

4. Le cavalier et la dame traversent de nouveau et regagnent leurs places, pendant quatre mesures.

5. Le cavalier balance avec sa dame (comme le n° 2 du pantalon).

6. Chaque couple exécute un *tour de main* (comme le n° 3 du pantalon); les six autres font de même.

Dans la figure appelée l'*été*, après avoir exécuté un *avant-deux*, chassé à droite et à gauche, il n'y a plus de balancé à la fin. L'habitude seule a introduit le balancé pour le couple qui a dansé la figure; il commence à balancer au moment où le couple suivant traverse pour regagner sa place, finissant en même temps, pendant quatre mesures, après quoi vient le tour de main.

FIGURE APPELÉE LA POULE.

1. Le cavalier et la dame vis-à-vis traversent en se donnant la main droite, pendant quatre mesures.

2. Les mêmes traversent de nouveau en se donnant la main gauche, qu'ils continuent à tenir en restant l'un à côté de l'autre, pendant quatre mesures.

3. Le cavalier et la dame se tenant toujours la main gauche, présentent maintenant la droite aux autres, et tous les quatre balancent ensemble en ligne, pendant quatre mesures.

4. *Demi-queue du chat* (comme le n° 5 du pantalon).

5. Le cavalier et la dame vis-à-vis vont en avant et en arrière, pendant quatre mesures.

6. Le même cavalier et la même dame font *dos à dos*, en tournant l'un autour de l'autre jusqu'à ce qu'ils arrivent à leur place pour balancer ; cette figure exige quatre mesures.

7. Tous les quatre en avant et en arrière, comme dans les *avant-deux*.

8. Les quatre mêmes danseurs forment la demi-chaîne anglaise (comme le n° 1 du pantalon) pour regagner leurs places. Les autres couples font de même.

FIGURE APPELÉE LA TRÉNIS.

1. Un cavalier et sa dame se donnent la main, vont en avant et en arrière deux fois, en se quittant la main à la seconde fois, et la dame traversant se place alors à la gauche de l'autre cavalier, va en avant et en arrière ; cela exige huit mesures.

2. Un cavalier traverse entre les deux dames, et chassant en même temps à droite devant elles ; ils exécutent tous les trois un nouveau traversé, et regagnent leurs places ; ce qui exige encore huit mesures,

3. Balancé quatre (comme le n° 2 du pantalon).

4. Tour de main (comme le n° 3 du pantalon).

FIGURE APPELÉE LA PASTOURELLE.

1. Un cavalier et sa dame se donnant la main, vont deux fois en avant, comme dans la trénis. La dame se place elle-même à la gauche du cavalier vis-à-vis ; ce qui exige huit mesures.

2. Le cavalier qui se trouve alors entre deux dames, donne une main à chacune d'elles, et

tous les trois vont deux fois en avant, pendant huit mesures.

3. Le cavalier restant, qui est seul, va deux fois aussi en avant, pendant huit mesures.

4. Le même cavalier se joint au groupe de celui qui se trouve entre les deux dames, présente sa main pour former un rond jusqu'à ce que chacun se retrouve vis-à-vis sa place, avec sa danseuse à son côté; quatre mesures.

5. Les mêmes font une *demi-chaîne anglaise* pour regagner leurs places (comme le n° 1 du pantalon); les autres danseurs répètent ensuite toute la figure.

LA FINALE.

1. Deux cavaliers en face, chacun avec sa danseuse, forment un chassé croisé. Le cavalier fait son chassé à droite, en arrière de sa dame, qui fait en même temps un chassé à gauche en passant devant lui; ils font ensuite un *demi-balancé*, dans l'espace de quatre mesures.

2. Les mêmes cavaliers, avec leurs dames, font de nouveau un chassé croisé en arrière; le cavalier passant à gauche derrière sa dame, tandis que la dame chasse à droite en passant devant son cavalier; en regagnant leurs places, ils font un demi-balancé; quatre mesures.

3. En *avant deux*, un cavalier et la dame vis-à-vis. (Voyez la figure de l'*été*.)

4. Traversé.

5. Chassé à droite et à gauche.

6. Traversé, à vos places.

7. Balancé, à vos dames.

8. Tour de main.

9. Chaîne des dames.

10. Demi-queue du chat.

11. Demi-chaîne anglaise.

Mêmes figures pour les autres; un *chassé huit*, qui s'exécute d'une manière analogue au chassé croisé précédent, termine la contredanse.

Remarques sur la finale.

Les dames substituent souvent dans cette figure le moulinet à la *chaîne des dames;* en se présentant la main droite, elles tournent en rond au milieu de la danse, et font de nouveau le moulinet en arrière, en se présentant la main gauche. Les dames alors, sans se quitter la main gauche, donnent la main droite à leurs cavaliers, et balancent pendant quatre mesures. Chaque couple exécute alors le *tour de main*, et reste à sa place.

Le *temps figure* était autrefois exécuté à droite et de côté, lorsque chaque cavalier et sa dame viennent se placer devant le couple qui est à leur droite pour exécuter un demi-balancé; on forme ainsi un chassé ouvert, chaque cavalier se trouvant en face de sa danseuse; tous les huit vont en avant et en arrière; chaque cavalier reprend sa dame et exécute un tour de main pour retourner à sa place. On ne fait plus cette figure à raison de la confusion qu'elle occasionne quand il y a plus de huit danseurs pour un quadrille ou contredanse.

FIGURE APPELÉE LES GRACES.

1. Un cavalier donne la main droite à sa dame : le cavalier donne en même temps la main gauche à la dame qui danse à sa gauche, et les

deux dames se donnent la main par derrière le dos du cavalier ; tous les trois vont alors en avant et en arrière deux fois, pendant huit mesures.

2. Le cavalier se retire en arrière, en se baissant pour passer sous les bras des dames, qui élèvent les mains ; le cavalier se relevant alors, fait passer et tourner les deux dames sous chacun de ses bras, et salue en même temps pendant que les dames saluent au *point d'orgue* ou à une pause, pendant quatre mesures.

3. Un cavalier et deux dames dansent tous les trois en rond en se tenant les mains, et retournent en arrière à la même position d'où ils sont partis ; quatre mesures.

Il est contre les principes de la danse de faire cette figure avec deux cavaliers et une dame ; car cette figure étant dérivée de l'allemande à trois, elle doit se composer de deux dames et d'un cavalier ; d'abord parce que c'est plus élégant, et ensuite parce qu'en exécutant la *passe*, les dames, qui sont en général plus petites que les cavaliers, ont de la peine à lever, sans gêne, les bras assez haut.

LA WALSE.

Cette danse, qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, nous vient de la Suisse, a été modifiée et embellie par des *passes* et des groupes, afin d'y introduire de la variété et d'en bannir la monotonie. Les walses qu'on appelle la *russe* et la *sauteuse* dérivent de la walse qui se compose de deux pas, chacun de trois temps par mesure, suivant les principes de la musique. Chacun des deux pas complète le *demi-tour* de walse, qui dure une mesure ; ces deux pas ensemble forment le tour entier de walse, exécutés en deux mesures.

Ces pas diffèrent l'un de l'autre, quoique pour ainsi dire entrelacés, si l'on peut s'exprimer ainsi, et de manière à empêcher les pieds de l'un de toucher ou de faire mal aux pieds de l'autre; ainsi, pendant qu'un cavalier fait un pas, la dame en fait un autre, de manière que tous les deux s'exécutent sans interruption, ainsi que nous le démontrerons clairement.

Pour exécuter un de ces pas de walse, placez les pieds à la troisième position, le pied droit en avant, puis portez le pied droit en avant, d'une manière naturelle, sans le tourner en dehors; placez-le en quatrième position (premier temps); portez de suite immédiatement le pied gauche en avant, en tournant la pointe en dedans et la croisant en avant de l'autre pied, pour arriver en quatrième position, le pied se levant immédiatement et le corps en même temps, exécutant un demi-tour; placez le pied pour la quatrième position (second temps); ce pied, que vous avez levé pendant le temps précédent, doit alors se placer devant l'autre en troisième position, et en dehors, reprenant sa position ordinaire et pour achever la troisième mesure. Le pas, s'exécutant ainsi en faisant un demi-tour, portera la face du danseur où était son dos précédemment.

Pour faire le second pas et exécuter le second demi-tour en même temps, ce qui complète le tour de walse, tournez en dehors du côté du pied gauche, la pointe en dedans, et le corps se mouvant en même temps en rond, placez-le en seconde position (premier temps); mettez le pied droit derrière le gauche, en continuant toujours à tourner le corps (second temps); portez alors le pied gauche devant vous, la pointe en dedans, le corps tournant aussi pour arriver au

demi-tour au moment où vous élevez le pied gauche en seconde position pour exécuter la troisième mesure du second pas et le second demi-tour qui complète le tour de walse.

On peut voir par ces détails que la walse se compose de deux pas, chacun contenant *trois temps*, ce qui fait *six tours* pour deux pas, ou un tour complet de walse exécuté pendant deux mesures; et aussi, lorsque l'un des deux walseurs avance le pied droit pour commencer le premier pas décrit ci-dessus, l'autre walseur tire en même temps le pied gauche en arrière pour entamer l'autre pas, laissant à l'autre la facilité d'avancer ses pieds, tous les deux alors exécutent le *demi-tour;* puis l'un répète le pas que l'autre vient d'exécuter, dans le second demi-tour, pour achever le tour de walse. Quand on est placé pour walser, afin de bien entamer le pas et que les deux danseurs soient à l'unisson, la dame à la droite du cavalier, le cavalier doit partir du pied gauche en tournant devant sa danseuse, comme si c'était sa première position, et quant au second pas décrit précédemment, il est toujours exécuté par la personne qui a le dos du côté où la walse commence, tandis que celle qui est en face de ce côté exécute toujours le premier pas.

Pour bien walser, tous les temps doivent être exactement marqués, et il faut faire attention à ne pas tourner sur les *pointes*, dans les mêmes temps, cette méthode ne pouvant convenir à deux personnes qui tournent ensemble; chaque tour de walse doit être clairement et complétement exécuté, de manière qu'en terminant, les walseurs arrivent toujours à l'opposite du côté où ils étaient en partant, sans quoi le cours de la walse ne

pourrait être suivi, et les walseurs se jetteraient infailliblement les uns sur les autres, ou sur ceux qui sont au milieu de la salle, ce qui arrive souvent.

Il faut se garder des mauvaises attitudes, plus indécentes les unes que les autres, et qui ont pris naissance dans la mauvaise compagnie.

Le cavalier doit tenir sa dame par la main droite et par la ceinture ou par les deux mains, si elle walse difficilement; ou autrement il serait mieux pour un cavalier de porter la main droite de la dame dans sa main gauche. Les bras doivent être arrondis, ce qui est plus gracieux, et sans mouvement; dans cette position on doit se tenir aussi éloigné de sa dame que la longueur des bras le permet, afin de ne la gêner en rien. La *fig.* 73, *Pl.* IV, est celle de la walse exécutée par deux dames.

SUITE NOUVELLE DE CONTREDANSES,

PAR C. BLASIS.

Nous nous sommes écarté de la route ordinaire en composant les contredanses suivantes, afin d'introduire plus de variété dans leurs figures, et de donner à la disposition de ces figures une physionomie analogue à leurs titres, en sorte que le titre ne puisse en paraître ni arbitraire ni insignifiant.

FIGURES PRIMITIVES.

L'aurore.

1. Un cavalier et sa dame, chassé sur les côtés; demi-balancé avec le cavalier et la dame vis-à-vis.

2. Tour de deux mains, et à vos places. Cette figure doit être faite par les six autres.

3. La dame seule, pendant huit mesures.

4. La même dame, traversé avec le cavalier vis-à-vis, traversé de nouveau et balancé en présentant la main droite et la main gauche, puis le tour de deux mains.

5. Le grand rond.

La folâtre.

1. Demi-chaîne anglaise.
2. Balancé.
3. Demi-chaîne anglaise.
4. Balancé.
5. Quatre cavaliers en avant.
6. Quatre dames en avant.
7. Chassé croisé tous les huit.
8. Chaîne des dames.
9. Chassé quatre sur les côtés; balancé; tour de deux mains.
10. Les deux couples se retournent; chassé en avant quatre; retournez à vos places en répétant le chassé.
11. Balancé tous les huit; tour de deux mains; la même chose pour les six autres.

Le calife.

1. Un cavalier en avant et en arrière.
2. La dame vis-à-vis, en avant et en arrière.
3. Même figure pour les trois autres dames. Elles doivent finir le chassé en avant, vis-à-vis le cavalier, et retourner à leurs places.
4. Le même cavalier et les trois dames en avant, tour de deux mains, à vos places.

5. Le cavalier, balancé avec sa dame, tour de main.

6. Le cavalier, chassé de côté, balancé et tour de main à sa dame; la même figure avec les trois autres dames.

7. Le même cavalier, balancé à sa dame, les deux mains pour le grand rond. Même chose pour les six autres.

Les bacchantes.

1. Chassé huit, balancé, à vos places.
2. Cavaliers et dames, les mains en croix et grand rond.
3. En avant quatre.
4. Chaîne anglaise.
5. Balancé.
6. Tour de deux mains.
7. Quatre dames, solo chacune à son tour; quatre mesures chaque.
8. Même figure pour les cavaliers.
9. Chassé huit en avant et en arrière.
10. Chassé croisé tous les huit.

La triomphante.

1. Chaîne anglaise à quatre.
2. La même pour les quatre autres.
3. Trois cavaliers, chacun à son tour, en avant deux, demi-balancé et tour de main, mais la dame ne danse le tour de main que pendant deux mesures seulement, puis abandonnant le cavalier, et s'avançant dans le milieu de la danse, exécute quatre mesures de plus, et retourne à sa place.
4. Le dernier cavalier et sa dame, balancé, tour de deux mains.

5. La dame quitte son cavalier, s'avance dans le milieu de la danse et fait un solo, pendant huit mesures.

6. Tous les cavaliers en avant, se donnent la main, entourent la dame en faisant le rond; la dame se dégage, et tous retournent à leurs places. Même chose pour les six autres.

Le petit-maître.

1. Un cavalier seul; grand rond.

2. Le même cavalier seul, pendant huit mesures.

3. En avant deux avec la dame vis-à-vis et dos à dos.

4. Même figure pour le cavalier avec les trois autres dames.

5. Tous, chassé croisé.

6. Le même cavalier en avant et en arrière avec deux dames de son côté; balancé, à vos places.

7. Tour de deux mains, tout le monde.

La coquette.

1. Chassé en avant, tout le monde.

2. Demi-balancé.

3. Tour de deux mains, à vos places.

4. Une dame seule, chassé de côté; un cavalier et sa dame, demi-balancé; tour de deux mains avec le cavalier. La dame répète cette figure avec l'autre couple, et retourne à sa place.

5. La même dame, seule, pendant huit mesures.

6. Elle donne les deux mains à son cavalier, grand rond, balancé, tour de main.

7. Chassé, répété par les autres couples.

La jalouse.

1. Un cavalier et sa dame, en avant et en arrière.
2. Même figure pour les autres.
3. Deux dames et deux cavaliers, vis-à-vis, en avant.
4. Moulinet.
5. La même dame en avant, et demi-balancé, tour de deux mains, à vos places.
6. Un cavalier, chassé de côté, balancé à sa dame; tour de deux mains, et la dame le rejoignant par un chassé en avant, qu'elle complète quand elle a fini sa figure, présente les deux mains à son cavalier, et l'enlève à l'autre dame; à vos places.
7. Le même cavalier répète la même figure avec les trois autres dames.
8. La dame du dernier cavalier s'unissant à lui, prend ses mains et forme le grand rond; à vos places, balancé, tour de main.
9. Chaîne anglaise.
10. La même figure les quatre autres.
11. Moulinet tout le monde.

La virginie.

1. Balancé tout le monde.
2. Tour de main.
3. Un cavalier seul deux fois.
4. Une dame seule deux fois.
5. Demi-queue du chat.
6. Grand rond après s'être donné les mains.
7. Tout le monde en avant et en arrière.
8. Chassé, déchassé, tout le monde.

EXPLICATION

DES PLANCHES RELATIVES A LA DANSE DE SOCIÉTÉ.

Planche III.

Fig. 62 à 68. Attitudes et positions des cavaliers et de leurs dames, dans le quadrille ou contredanse.
63. Salut des dames.
65. Salut des cavaliers.
66. Groupe et manière de tenir les mains en dansant.
67. Autre groupe.
68. Autre position, en contredanse.

Planche IV.

Fig. 69 à 85. Attitudes et positions des dames spécialement.
69. La danse du schall.
70. Le fandango.
71. Position des bras et des mains.
73. La walse.

CONCLUSION.

Nous considérons surtout, dans cette Conclusion, la relation qui existe entre la danse et les beaux-arts.

Les arts sont frères et rivaux.
(LA HARPE.)

Le maître de ballets doit réunir en lui-même tous ces rayons de lumière qu'une connaissance générale des beaux-arts répand sur l'esprit, et dès-lors ses productions seront toujours empreintes de ce coloris magique qu'une telle connaissance ne peut manquer d'embellir de ce charme délicieux auquel on ne saurait résister. En poésie, en peinture, en sculpture et en musique, il découvrira une mine inépuisable de matériaux; mais il faut beaucoup d'art, de goût et d'imagination pour les employer avec succès.

La pantomime peut prendre toutes les formes et imiter toutes les passions; c'est la puissance de Protée, que l'on peut comparer au génie extraordinaire de Shakspeare. Le style élevé de la danse se présente avec les attitudes et les contours du Corrège, de l'Albane et du Guide; chaque mouvement, chaque pas doit transmettre un sentiment.

Dans les productions des beaux-arts, on s'attend à voir les beautés, non les défauts du modèle (la nature). L'imagination la plus ardente

et la plus active est aussi la plus disposée à sortir des limites prescrites par la raison, et de là viennent les défauts que l'on peut remarquer dans les œuvres des hommes doués d'un grand génie. La raison devrait être la compagne inséparable de l'imagination. Le désir de faire quelque chose de neuf ou de peu commun jette souvent dans l'extravagance et dans l'improbabilité; et c'est ce désir qui détourne les artistes de l'imitation des beautés de la nature, et qui menace les beaux-arts de leur déclin. Le bon goût alors est insulté, et il faut du temps pour y revenir. Les hommes de génie eux-mêmes craignant de passer pour de serviles imitateurs, et se fiant trop à leurs propres forces, oublient souvent les modèles de la perfection, et mettent au jour des œuvres monstrueuses et absurdes, que le public applaudit à raison de leur nouveauté. D'autres artistes, d'un moindre talent, suivent les traces erronées de leurs prédécesseurs, et les surpassent en absurdités. Telles sont les pernicieuses conséquences d'un précédent vicieux; alors la folie croît jusqu'au délire, tout devient contorsion, et celui qui produit la difformité la plus grande et la plus monstrueuse recueille la palme due au mérite seul; la destruction du goût en est la suite inévitable; la vérité, la beauté, la sublimité, sont exclues des ouvrages de l'art.

Afin de produire une chose excellente, c'est-à-dire un ouvrage exquis par l'union de l'art et du génie, il faut suivre strictement les intentions des grands maîtres, étudier leurs principes avec un esprit de philosophie, juger soi-même sans perdre de vue la vérité et la beauté, *Decus, splendor boni*, et s'efforcer de mériter les éloges des hommes d'un goût et d'un jugement

sûrs. C'est ainsi que l'on produit des ouvrages capables de braver la faux du temps.

Nous sommes redevables de l'opéra au siècle des Médicis. De toutes les espèces de drame, c'est celle qui approche le plus de l'ancienne tragédie grecque; elle en a toute la pompe, et de plus l'avantage d'unir la poésie à la musique d'une manière plus uniforme et plus intime. Le célèbre Quinault se modela lui-même sur les Italiens, et fut le premier qui conduisit l'opéra à la perfection : ses œuvres son intéressantes, régulières, et susceptibles surtout de s'unir à la musique. La Motte, Fontenelle, Roy, Bernard, Marmontel, du Roullet, Guillard, etc., l'imitèrent et enrichirent le drame lyrique de leurs productions délicieuses. En Italie, ce fut un peu plus tard que l'opéra arriva à la perfection. Apostolo Zeno, homme d'une grande érudition et poète estimable, commença le premier cette glorieuse entreprise; et Métastase, dont le génie était bien supérieur à celui de Zeno, suivit son exemple, et atteignit presque la perfection. Plusieurs hommes de talent, tels que Pariati, Calsabigi, Pallavicini, Coltellini et quelques autres, ont, après les deux grands hommes que nous venons de citer en première ligne, produit quelques ouvrages très estimables, mais peu nombreux. Cette circonstance et la médiocrité de leurs successeurs causa le déclin de l'art, qui, aussitôt après, reparut en France sous des auspices plus heureux.

Suivant la définition d'un écrivain célèbre, l'opéra français est de la poésie épique mise en action dramatique, et embellie de décorations théâtrales. Ce que la poésie épique présente à l'imagination seule, le poète lyrique français

essaie de le montrer aux yeux; et c'est aussi ce que doit faire le maître de ballets dans ses compositions du style héroïque. Le merveilleux, rendu visible, étant l'âme véritable de l'opéra français, il est aussi l'essence des ballets mythologiques, allégoriques et féeries.

Les Italiens donnent la préférence aux sujets purement historiques, et le maître de ballets peut, en conséquence, se modeler sur les tragédies lyriques italiennes, quand il veut ne traiter que les événemens naturels. Les qualités qui caractérisent la tragédie et la comédie doivent être exactement conservées dans les grands opéras et dans l'opéra comique; ce sont les deux classes principales qui renferment toutes les autres, plus ou moins composées : c'est sur elles que le ballet doit se modeler. Les sujets sérieux doivent être grands et élevés, susceptibles d'une mise en scène magnifique, et demandant à la fois toutes les ressources de la peinture, des machines et des costumes; il y faut déployer une série d'incidens intéressans et de situations pathétiques; il faut étonner et frapper par une suite de passions variées et pittoresques. De toutes les productions théâtrales, le grand opéra et le ballet sont celles qui s'emparent le plus complétement de nos sens; et il est à remarquer que si le poète doit fournir au musicien des contrastes marqués, dans lesquels la musique puisse déployer toute sa puissance sans monotonie et sans contrainte, le maître de ballets aussi doit arranger les scènes et les disposer ainsi que l'action dramatique, de manière que l'exécution pantomimique soit toujours frappante et expressive, récréant la vue par sa grâce, et intéressant l'esprit par son énergie.

L'opéra comique tire son origine de la *farce* des Italiens; il parut d'abord à l'ancien théâtre de Naples. En France, Le Sage en fut le fondatèur; il fut cause qu'un grand nombre de pièces amusantes de ce genre furent répandues; et, comme elles étaient régulières, elles obtinrent un succès complet. Il fut bien secondé par Fuselier et d'Orneval. En Italie, ces pièces furent imitées par Lorenzi, Nelli et Casti. L'opéra comique, ou *opera buffa*, exige un style gai et amusant, un dialogue vif, des situations plaisantes, une action spirituelle et de la vie. Le cours de l'opéra comique et du ballet de ce genre doit être plus rapide que celui de la comédie parlée. La musique et la pantomime cessent de plaire quand elles manquent d'une vive action dramatique. Les compositeurs napolitains excellent dans la musique comique : Cimarosa en est un modèle parfait.

Les personnages doivent être aussi clairement peints et distincts qu'une espèce de composition l'est de l'autre. Quelques acteurs disent et jouent souvent dans le même style et du même ton les rôles de rois, d'hommes de la vie privée, de paysans, rôles dont les manières sont si évidemment différentes les unes des autres; et cependant ils devraient donner l'attention la plus sérieuse à cette intéressante variété, qui, toujours dans la nature, distingue un rang de l'autre. Il peut être difficile de copier exactement ces particularités; mais, comme elles sont vraies, c'est le premier devoir d'un acteur de représenter la nature avec vérité; et c'est ce qui constituait leur premier mérite chez les anciens. C'est par l'oreille que le poète et le musicien arrivent à l'âme, et c'est par les yeux que le danseur et le

mime, semblables au sculpteur et au peintre, doivent également y parvenir, en nous charmant par la grâce et par la perfection de l'attitude, de l'expression, et des autres beautés dont les arts qu'ils professent sont susceptibles.

Il y a un étroit parentage entre tous les beaux-arts, et similitude entre l'*Iliade* et l'Hercule Farnèse, entre les œuvres de Virgile et celles de Raphael, entre David et Canova, Corneille et Michel-Ange, le Carrache, le Guide et le Tasse, Delille et le Dominiquin, entre les œuvres du Tintoret et celles de Lopez de Véga, Handel et Klopstock, Valentin et Crébillon, Walter Scott et Paul Véronèse, le Guerchin et Moore, Byron et Salvator Rosa, entre quelques unes des compositions de Mozart et le gladiateur mourant. Haydn peut être appelé le Phidias de la musique, et Boccherini son Corrège.

Dans les compositions comiques et pastorales, j'ai plusieurs fois remarqué l'affectation au lieu de la naïveté, et un luxe recherché au lieu d'une franche simplicité. Nous pouvons dire de ces compositions, qui offensent le bon goût, ce que Cazotte dit de Fontenelle : « La musette du berger est garnie de dentelles, et ses moutons ont des colliers faits de rubans de couleur de rose. » Les auteurs, même en copiant la nature, essaient de corriger ou d'effacer ses traits, suivant leur manière de l'envisager, ou pour atteindre quelques objets particuliers qu'ils ont en vue. C'est ainsi, comme on l'a judicieusement remarqué, que Corneille représente ses héros tels qu'ils auraient dû être; Racine, tels qu'ils sont réellement; Crébillon, tels qu'ils n'auraient pas dû être; et Voltaire, comme il aurait désiré qu'ils fussent. Cependant les œuvres de ces grands

hommes sont des modèles qui, comme ceux de l'Angleterre, de l'Italie et de l'Allemagne, doivent être étudiés de manière à nous rendre capables de choisir avec goût, et d'améliorer ainsi le bel art que nous professons.

Shakspeare est un grand maître dans la représentation de ses personnages; il donne la nature comme il l'a trouvée, simple ou composée, basse ou sublime, odieuse ou charmante. Là, il tonne comme Homère; ici, il peint comme Molière; quelquefois, c'est un Caravage; quelquefois un Titien; ici, il nous enlève aux cieux par son pouvoir magique; là il nous plonge dans les abîmes du malheur par le même art. La prodigieuse fécondité de ce poète extraordinaire est un trésor inépuisable et réellement sans égal; mais il faut y puiser avec discernement.

Il est vrai qu'Eschyle composa quatre-vingt-dix-sept pièces, Sophocle cent vingt, et Euripide soixante-quinze; mais le plan, les caractères et l'exécution d'une des bonnes pièces de Shakspeare me paraît avoir demandé plus de travail que trois tragédies entières de l'ancienne Grèce.

La musique étant un art d'imitation, ne doit jamais perdre cette propriété; la nature est son guide, et le sentiment son juge. La musique sans expression, et dont on ne peut à l'instant reconnaître le caractère, ne peut pas être regardée comme de bonne musique. A quoi sert au musicien de déployer son habileté dans certains calculs mathématiques, dans certaines combinaisons harmoniques, si la musique manque de mélodie et d'expression? Le drame offre au compositeur de musique le plus beau champ à parcourir; il donne l'occasion de produire les effets

les plus étonnans dont l'art soit capable. C'est dans l'opéra que le pouvoir enchanteur de la musique est le plus parfait. C'est là que la musique doit peindre chaque circonstance, que les sensations qu'elle produit en nous par ses sons doivent être parfaitement analogues aux objets que nous avons devant les yeux, et qui sont alors imités par l'art de la musique; et afin que de telles imitations soient parfaites et produisent un effet véritable, le poète et le musicien doivent s'entendre parfaitement, et de telle manière que ce qui est dans l'imagination de l'un puisse par l'art de l'autre nous être exactement rendu en mélodie. Ils dépendent l'un de l'autre, et le même sentiment doit les guider. Quand la poésie est faible et sans expression, la musique doit aussi manquer d'âme et d'énergie. Il est très difficile d'obtenir cette union si désirable de talens. Quand le compositeur est accouplé avec un poète médiocre, il s'efforce, pour éviter la disgrâce qui menace le poète, de briller sans l'aide de ce qui devrait seul l'inspirer. On ne peut blâmer le musicien de ne pas se mettre à l'unisson d'un misérable rimeur; mais il eût été digne de louange d'éviter une association dont les œuvres ne pourront jamais être qu'imparfaites et inégales. Combien souvent entend-on répéter : « La musique est bonne, mais les paroles sont insignifiantes! » La musique devrait « se marier à des vers immortels » ; mais quand le mariage est mal assorti, les conséquences sont également malheureuses pour tous les deux; le mérite de la partie qui est bien disparaît dans la médiocrité de l'autre. Quand des vers intrinsèquement bons sont unis à une musique presque sans faute, c'est alors « un couple béni. » Si le

musicien doit être prudent dans le choix du poète, le maître de ballets doit agir de la même manière s'il veut éviter une chute. Le musicien doit continuellement soumettre son talent à exprimer le sens des paroles ou l'action pour laquelle il compose, ce qui donne toujours un caractère intéressant à ses productions. Il y a entre lui et le poète une espèce d'assaut amical, à qui peindra le mieux les sensations du sentiment et de la passion; et le résultat heureux sera une production purement dramatique, au lieu d'une composition de concert. Quand le compositeur de ballet donne ses intentions au musicien, ce dernier doit le considérer comme son poète, et agir en conséquence. Dans les œuvres des grands maîtres de l'Italie, on peut trouver des modèles de ce qui est véritablement beau : Jomelli, Sarti, Buranello, Sacchini, Guglielmi, Piccini, Paesiello et Cimarosa en offrent la preuve à ceux qui voudront les étudier; ils ont toujours marqué la distinction du style élevé au style comique; ils ont observé strictement le rang, les rôles, les noms des personnages qu'ils avaient à faire agir et chanter : ils dessinent l'action dramatique, et donnent à tout une teinte locale. De telles productions font honneur à l'art, et ont acquis à leurs auteurs une célébrité méritée. La musique a ses Sophocle, ses Euripide, ses Ménandre et ses Molière. Le style des compositeurs que nous avons cités est si pur, si doux, si expressif, que lors même qu'il s'est écoulé un laps considérable de temps sans avoir entendu l'exécution de leurs œuvres, leurs airs reviennent facilement et avec délices à la mémoire; tant il est difficile d'en effacer l'impression dès qu'on l'a une fois ressentie, et l'on ne peut donner

une meilleure preuve de l'excellence de leur musique. Si les peintures du Corrège, du Titien, de Raphaël, du Dominiquin, n'avaient été exécutées que pour plaire aux yeux simplement, ces maîtres devraient encore être considérés presque comme des dieux dans leur art. L'homme de génie s'adresse toujours lui-même au cœur; et pour atteindre ce but, il copie et embellit la nature, qui est sa divinité tutélaire, qui ne peut le décevoir, et dont les écarts eux-mêmes sont toujours admirables.

Madame de Staël, parlant de la musique italienne, dit au sujet des opéras comiques de Cimarosa et de ses contemporains : « La gaîté même que la musique bouffe sait si bien exciter, n'est point une gaîté vulgaire qui ne dise rien à l'imagination. Au fond de la joie qu'elle donne, il y a des sensations poétiques, une rêverie agréable, que les plaisanteries parlées ne sauraient inspirer. » La musique est le langage de la nature gracieuse dans son humeur la plus gaie. L'esprit comique qui domine dans les meilleurs opéras comiques italiens de ce genre est le même que celui que l'on trouve dans Molière et dans Goldoni, et non celui qui domine dans les insignifiantes productions de la troupe des écrivailleurs qui ambitionnent le plaisir d'orner leurs pièces de toutes sortes de jeux de mots bas, et d'une trivialité digne des tréteaux de la foire. La véritable valeur de la musique peut être jugée par les sensations qu'elle fait éprouver aux personnes de bon sens et d'un goût délicat, et ce sont vraiment les seules qui aient le droit de donner leur opinion sur cet art.

La musique du *grand ballet*, comme celle du *grand opéra*, doit être énergique, majes-

tueuse et élevée; son style doit être soutenu et bien adapté à l'esprit du sujet. Il n'y a pas besoin de bruit ou d'enluminure; il est seulement nécessaire d'exprimer les passions avec cette énergie et cette simplicité qui les caractérisent. On peut supposer que la même âme animait Virgile, Raphaël et Pergolèse; car la même espèce de génie domine dans l'*Enéide*, la *Transfiguration* et le *Stabat*. Peut-être la musique n'a-t-elle jamais produit un morceau plus parfait que le chef-d'œuvre que nous venons de citer. Que les professeurs des autres beaux-arts s'efforcent d'imiter Pergolèse, dont les compositions sont simples, régulières, élevées et sublimes. Ce grand maître a réussi dans chaque espèce de composition, et donné à chacune le caractère et l'expression convenables. C'était un admirateur passionné des beautés de la nature, et les copies qu'il en a faites sont inimitables.

Aucune occasion n'est plus favorable pour déployer toute la puissance d'imitation de la musique qu'une ouverture d'œuvre dramatique: c'est alors que la mélodie et l'harmonie offrent au musicien tous leurs trésors, et qu'il doit en profiter pour son plus grand avantage. Les sons dont se compose l'expression musicale peuvent être comparés à la palette d'un peintre qui présente une abondance de couleurs brillantes, dont la disposition et l'harmonie donnent la mesure du génie de l'artiste. Les ouvertures sont convenables pour la danse, qui est mieux soutenue par la musique instrumentale. Une ouverture est surtout essentielle pour un opéra ou pour un ballet; elle devrait être une introduction; on y devrait esquisser les sujets principaux de la pièce pour laquelle elle est composée;

et quand elle est convenablement exécutée, elle peut même servir d'une espèce de programme pour l'auditoire, qu'elle met dans la situation d'esprit la plus favorable pour sentir et pour comprendre la représentation qu'elle précède. « Une ouverture, dit F. A. Blasis, devrait être le sujet de l'ensemble d'un tableau musical composé par gradations ou transitions, des incidens principaux qui forment le tableau et qui doivent émaner de l'action du poëme. » Une des meilleures ouvertures que j'aie entendues, et qui donne peut-être l'idée la plus parfaite de ce que l'on peut exiger de ce genre de composition, est celle du *Jeune Henri*, par Méhul. Cette pièce admirable est caractérisée par la vérité la plus parfaite d'expression, l'effet le plus brillant et la description locale la plus fidèle. Depuis la première mesure jusqu'à la dernière note, le compositeur donne une esquisse de maître de l'opéra qui va commencer. Rien n'est omis dans la description de la chasse depuis le moment du rassemblement et du départ des chasseurs, jusqu'à celui où ils saisissent leur proie; rien de plus clair et de plus énergique que la manière dont chaque chose est exprimée. Lorsque j'écoute la musique de Méhul, je m'imagine voir une peinture de Jules Romain; le style est savant et correct, le coloris quelquefois sombre, mais rempli d'énergie. Sa manière est noble et majestueuse, et mieux adaptée à des sujets d'un caractère sévère qu'à ceux d'une nature légère et gracieuse.

J'ai vu un ballet composé sur l'ouverture du *Jeune Henri*, et qui produisait un excellent effet. Cette ouverture avait en quelque sorte servi de programme au maître de ballets; il l'avait suivie

pas à pas, et le succès qu'obtint sa production prouve qu'il avait parfaitement compris le langage de l'harmonie. Nous pouvons voir par là que les arts se prêtent un appui mutuel. Le même sujet qui a servi à un compositeur d'opéra et à un maître de ballets, peut aussi convenir à un peintre.

L'ouverture du *Délire*, par Berton, a donné à un certain acteur pantomime l'idée d'un très beau monologue, dont il exprimait le sujet par des gestes provenant des sensations qu'inspirait la musique seule. On peut voir aussi par là que plus nous avons de sensibilité et d'intelligence, plus nous saisissons facilement les analogies qui existent entre certains objets. Souvent l'inventeur de l'admirable ouverture de la *Gazza Ladra* met les pieds du danseur en mouvement, et inspire les gestes du mime. La cantate d'*Ariana*, par Hayden, a servi en quelque sorte d'interprète à l'une des scènes pantomimes les plus frappantes qu'on ait jamais vues sur aucun théâtre. L'ouverture d'*Elisca*, par Grétry, composition qui sera toujours nouvelle, m'a suggéré l'idée d'un grand mouvement de guerriers et d'amazones. Dans mon ballet de *Pygmalion*, certains airs de Mozart m'ont donné des pensées convenables à ce ballet. L'opéra de *Camille*, par Daleyrac, si réellement supérieur à celui de Paër sur le même sujet, nous présente des passages d'une énergie et d'un éclat bien adaptés à l'expression pantomimique. Les œuvres de Boyeldieu et de N. Isouard contiennent une musique très applicable au ballet. Mais Chérubini, Catel et Lesueur étant presque entièrement vides d'imagination, sont presque sans utilité pour un danseur. Le musicien de Pesaro nous offre une

mine riche ; mais il faut du jugement pour l'exploiter : les airs devraient être mieux disposés qu'ils ne l'ont été par le compositeur, qui n'a pas travaillé aussi bien en philosophe qu'en musicien.

Quand le maître de ballets fait choix d'un passage qu'il croit convenable pour accompagner sa pantomime, il ne doit pas toujours se laisser gouverner par la manière dont il est encadré ; car souvent un air qui est complétement expressif dans les émotions sérieuses, a été cousu à des paroles d'un caractère comique ; et réciproquement un air joyeux a été intercalé dans une tragédie. J'ai connu un artiste qui faisait sans s'en douter la critique la plus amère de cette confusion de style. Il prenait quelques unes des plus belles parties d'un opéra comique, et les encadrait dans un ballet sérieux, tandis qu'à un ballet comique il attachait une infinité d'airs d'opéras tragiques du même compositeur. Le choréographe était justement applaudi pour son discernement dans cette intercalation.

Les anciens étaient particulièrement soigneux de conserver l'accord de la musique et de la danse, et ils exigeaient que l'analogie la plus parfaite eût toujours lieu entre ces deux arts. Le rhythme de la musique réglait les attitudes de la danse, et des Aristarques dirigeaient chaque geste de pantomime ; le style et l'expression de la musique étaient exactement adaptés au caractère de la pièce, et leur bon goût était en conséquence clairement déployé dans les imitations les plus parfaites de la nature. La musique de la danse devrait toujours être spirituelle, fine, cadencée et entraînante ; celle de la pantomime, procédant plus directement d'une sensation in-

time, doit être revêtue d'un coloris varié à l'infini; son changement de style et d'expression doit correspondre exactement au changement de sensations. Telle était la nature du système musical établi parmi les Grecs et les Romains. Quand la mélodie et l'harmonie, conservant chacune leur propre sphère, deviennent les organes fidèles des sentimens du cœur, la musique doit étendre sur nous son empire puissant et délicieux.

Le but du maître de ballets devrait être, comme celui du peintre, de donner une image parfaite de la nature; il doit se considérer comme un miroir uniquement destiné à réfléchir avec la plus grande fidélité les images qui viennent s'y retracer. L'illusion de la scène doit être assez parfaite pour donner l'apparence de la réalité à tout ce qui s'y passe pendant la durée de la représentation. Un tableau ou un ballet ne peut être réputé parfait qu'autant que l'art qui l'a produit est si bien mis de côté, que la nature seule y soit admirée; l'art doit être inaperçu, et son plus grand triomphe est de se cacher lui-même.

Quand les artistes de la fin du dix-septième et du commencement du dix-huitième siècle substituèrent dans leurs compositions une affectation fausse et maniérée à la simplicité, la confusion à la clarté, l'afféterie à la grâce, la monstruosité à la grandeur, le ridicule au sublime, l'art perdit ses attraits, et les hommes de goût ne purent l'imiter plus long-temps. Ces artistes n'épargnèrent aucune peine pour rendre leurs tableaux agréables par la vivacité, l'éclat et la variété des couleurs. A cet effet, ils ornaient leurs dessins d'or et d'argent, de

pierres précieuses, de somptueuses draperies et « des ornemens les plus coûteux du luxe », pensant ainsi éblouir et étonner la multitude. Quant aux personnages, ils ne les regardaient que comme des accessoires dans leurs compositions. Ils ne se donnaient pas la peine de s'enquérir s'ils avaient à représenter des Romains ou des Egyptiens, des anciens ou des modernes; s'ils devaient avoir le même costume ou des costumes différens, et en quoi pouvait consister cette différence; si l'action qu'ils représentaient se passait à Constantinople ou à Paris, à Mexico ou à Madrid; si la nature, les habitudes et les coutumes étaient les mêmes dans tout pays; s'ils avaient à faire agir des dieux ou des hommes, des héros ou des paysans, la vertu ou le vice.

C'est à ce système d'ignorance que nous sommes redevables de Césars en turbans, de héros de la fable en costume espagnol, et d'une foule d'anachronismes et d'erreurs de toute espèce. Ils ont peint des matrones avec le regard de Laïs; placé la tête d'Adonis sur les épaules robustes d'Hercule. Au plus sage des hommes buvant la ciguë, ils ont donné l'attitude de Virginius prêt à immoler sa fille. Ils ont exprimé le courage calme du martyr par le désespoir d'un homme ordinaire environné de tortures. C'est au maître de ballets qui doit s'emparer des beautés de la peinture à en éviter les défauts, et plus particulièrement ceux que nous venons de signaler, et qui sont d'un goût si détestable, qu'ils gâteraient la meilleure composition.

Nous devons chercher à savoir choisir et imiter convenablement nos modèles, surtout si ce ne sont pas des productions de l'art que nous professons. Les Campi, Gatti, Procaccini, et

presque tous les peintres de la Lombardie de ces derniers temps, ainsi que leurs imitateurs français, semblent avoir pris pour modèle la poésie de Lucain. La manière de ce poète, ses descriptions, ses images paraissent avoir contribué à la formation de leurs talens et à la perfection du style qu'ils adoptent. Il faut d'abord avoir étudié les principes de leur art dans les ouvrages de Michel-Ange et du Tintoret, et la manière de ces grands artistes conduit par degrés à l'imitation du poète que nous venons de citer, et d'autres auteurs les plus maniérés et les plus gigantesques dans leurs compositions. Michel-Ange exagère souvent, et ceux qui entreprennent de suivre ses traces sans posséder son génie et son exécution vigoureuse, risquent souvent de se tromper. C'est ce qui est arrivé à la plupart des peintres dont nous avons parlé; ils ont porté le *faire* (*la main*) de Michel-Ange plus loin qu'il ne l'avait fait lui-même, et ont exagéré ses défauts sans l'égaler dans ses bonnes qualités; ils se sont abandonnés aux inspirations du poète de Cordova; ils ont montré de la roideur pour de l'énergie, de la bouffissure pour de la grandeur, du gigantesque pour de la force, de l'incroyable pour du sublime, des contorsions pour des attitudes naturelles et classiques, de la confusion et des inégalités pour du génie. Leurs œuvres d'ailleurs doivent être admirées pour leur touche savante et fine, leur beau coloris et leur dessin vigoureux. Ils ont, comme l'auteur de *la Pharsale*, des lueurs de génie et des morceaux dignes des artistes les plus classiques; ils semblent avoir saisi la brosse en quittant la lecture du poëme latin, et, comme ce poëme, leurs œuvres ne sont pas sans feu, sans poésie, et accidentelle-

ment sans profondeur; mais ces bonnes qualités sont plus que balancées par des imperfections et des inégalités choquantes. Spontini, et il doit être permis de le remarquer ici, est le Lucain, sinon le Sénèque de la musique. De Momigny a fait sur ce compositeur les remarques suivantes : « La Melpomène de l'Opéra, encore en deuil de Gluck, Piccini et Sacchini, n'a épousé aucun des hommes de talent auxquels elle a fait accueil quelque temps à sa cour : elle a pensé un instant qu'elle trouverait un successeur à ses trois maris dans l'auteur de la musique de *la Vestale*. Deux airs dont le style et l'expression sont du vrai beau, un duo et le final du second acte, avaient décidé la muse royale à partager son trône avec Spontini; mais en examinant ses partitions, et en sondant la force et la fécondité de son génie, elle a senti l'imprudence d'une telle démarche, elle s'est résignée encore une fois, mais non sans regrets, à garder ses habits de veuve. »

Quelques observations sur un passage de Montesquieu peuvent être de quelque utilité à l'acteur quant à l'expression qu'il doit mettre à certains rôles, et aussi au maître de ballets quant à l'action la plus convenable à ses personnages.

« Michel-Ange, dit Montesquieu, est le maître qui donne de la noblesse à tous ses sujets. Dans son célèbre *Bacchus*, il diffère des peintres flamands, qui le représentent chancelant, et, pour ainsi dire, en l'air. Au lieu de cette attitude indigne de la majesté d'un dieu, il se tient ferme sur ses jambes; mais la gaîté de l'ivresse, et le plaisir qui l'émeut délicieusement en voyant la liqueur qu'il verse dans son verre, sont si bien exprimés, que rien n'est plus admirable. Dans la *Passion*, qui se voit dans la galerie de Flo-

rence, il a peint la Vierge Marie debout, et regardant son fils crucifié avec douleur, avec pitié, avec regret, avec larmes : il suppose qu'elle a eu communication de ce grand mystère, et qu'elle est incapable de supporter avec grandeur le spectacle de la mort.

« Il n'est aucun ouvrage de Michel-Ange dans lequel il n'ait jeté quelque chose de noble; ses esquisses les plus informes ont du grandiose, comme les vers inachevés de Virgile. Jules Romain, dans sa *chambre des Géans*, à Mantoue, où il a représenté Jupiter les foudroyant, montre tous les dieux dans un état de terreur : mais Junon est près de Jupiter; elle lui montre d'un air calme un géant qu'il doit foudroyer, et il lui donne un air de grandeur qu'aucun autre personnage ne possède. Ceux qui sont le plus près de Jupiter sont les plus rassurés, et c'est très naturel; dans une bataille, la terreur cesse pour ceux qui sont près du parti qui a l'avantage. »

J'appellerai cette peinture, philosophique plutôt que noble. Le grand écrivain qui a fait les observations précédentes, paraît attacher plus d'importance à la partie morale qu'à la partie physique des œuvres de peinture et de sculpture. Un artiste qui donne plus de grâce et de régularité de traits à la figure qu'elle n'en a naturellement, qui ajoute à l'élégance des formes, qui adoucit agréablement tous les contours, qui met plus d'harmonie et d'ensemble dans un groupe, qui donne un plus grand charme aux attitudes, plus de grâces au mouvement, qui diminue ce qu'une action a d'horrible, en évitant tout ce qui est bas et trivial; un tel artiste me paraît devoir être regardé comme un homme qui embellit tout ce qu'il touche, et qui donne

de la noblesse à tous ses sujets, plutôt que le grand peintre dont parle Montesquieu. Il composera et exécutera philosophiquement, et avec une parfaite connaissance des faits et du caractère des personnages qu'il représente; il ne commencera son ouvrage qu'après avoir étudié les causes et les effets, l'histoire des temps, et même tout ce qui est relatif ou qui a quelque connexion avec le tableau qu'il peint. Il ne donnera pas à César le corps de Goliath, mais il le peindra avec ce regard et cette contenance qui décèlent sur-le-champ un homme d'un génie extraordinaire et qui veut commander à l'univers. Ce ne sera pas sous les traits d'un vieillard ordinaire qu'il peindra Régulus, mais il s'efforcera de lui donner cette apparence de gravité et de grandeur d'âme qui fut si remarquable pendant sa vie. Il ne donnera pas à Scipion l'air et l'attitude d'un lâche, ni à Socrate celui du désespoir en approchant de ses lèvres la coupe fatale, ni à une vestale le regard d'une bacchante.

Les objets peuvent être représentés avec la plus grande noblesse possible, et en même temps être cependant hors de leur sphère et contraires à la vérité et à l'histoire. Il est possible aussi d'être naturel et vrai, et de manquer encore de noblesse en peinture; on peut citer comme le plus grand exemple en ce genre Rubens, et il y en a de nombreux dans les écoles flamande, hollandaise et allemande. En peinture et en sculpture, nous sommes disposés à regarder un artiste, quand on dit qu'il travaille avec noblesse, comme un artiste qui embellit la nature, qui la fait plus agréable qu'elle n'est dans toutes ses parties, et qui évite adroitement et avec un goût excellent tout ce qui est trivial et sali d'im-

perfection. En prenant ce mot dans son acception morale, Montesquieu a raison. Il est plus noble de montrer du courage et de la fermeté à sa dernière heure, que de la lâcheté et du trouble; mais un artiste doit peindre seulement ce qui a été, ce qui est, ou ce qui peut être dans un sujet historique. La tranquillité apparente des traits d'un visage stoïque au milieu des tortures est sans doute admirable; mais cette force morale et physique ne peut appartenir à tout le monde. Il serait inconvenant et faux de tailler tous ses personnages sur un même patron, au milieu des plus grandes calamités.

Les exemples donnés par Montesquieu ne me semblent pas justifier son assertion. En se trompant lui-même, il a probablement induit les autres en erreur. Raphaël est, de tous les peintres, celui qui a mis le plus de véritable noblesse dans ses sujets; l'expression de ses personnages aussi est toujours vraie et belle, et souvent sublime.

Si le peintre veut, comme le poète, envelopper une leçon ou un fait de morale sous le voile d'une allégorie, il faut alors qu'il allie la vérité à la fiction pour représenter des choses qui sont de simples créations de son imagination. Il doit être noble dans sa manière, quand même les différentes parties du tableau, prises séparément, ne seraient pas approuvées par les philosophes.

Tous nos gestes ne sont que ceux d'un automate, et ne signifient rien, si la figure reste muette et sans expression au lieu d'animer et de vivifier les gestes. Un acteur qui ne remue que le corps et les membres, ressemble à un peintre qui finirait soigneusement les autres parties du

tableau en négligeant le visage, et reproduirait ainsi l'image d'un être privé de toute émotion, ou bien à un poète qui « arrange des rimes pompeuses » à l'aide de mots sonnans et majestueux, symétriquement placés, mais complétement vides d'idée. Au premier coup d'œil, l'homme de goût se détourne avec mépris d'une telle production. Le musicien éprouvera la même réception, s'il essaie de compenser l'énergie de l'expression naturelle par des modulations superflues, une foule d'agrémens recherchés, et par ce papillotage qui dégoûte et fatigue. *Di tanti palpiti* vaut tout le labyrinthe des combinaisons harmoniques de Beethoven; un seul air de Paesiello est préférable à toutes les rapsodies insignifiantes de Morlacchi; et l'accent musical avec lequel madame Pasta chante *ah! quante lagrime*, vaut mieux que tout le faux brillant de Pisaroni; un de ses gestes éloquens et qui vont au cœur, dans *Desdemona*, quand elle se voit la victime de la jalousie aveugle du Maure, ou dans *Médée*, quand elle vient se baigner elle-même dans le sang de ses enfans, vaut toutes les contorsions de Bassi et de Belloc dans ces mêmes rôles. Un chanteur au théâtre doit être un acteur et non un simple automate; il doit jouer son rôle et non pas arriver pour montrer uniquement qu'il est capable d'exécuter un air difficile. Sans expression pittoresque, le théâtre perd tout son intérêt et tous ses charmes.

Le mime qui veut représenter le personnage qu'il comprend, avec honneur pour lui, doit imiter le compositeur de musique, qui, avant de s'asseoir au piano pour composer ses airs, relit attentivement le poëme d'après lequel il travaille, se pénètre des idées de son auteur,

réfléchit sur le sens des mots, étudie le caractère et la situation du personnage qu'il représente, et remarque surtout la classe à laquelle l'ouvrage appartient, sérieux ou comique, pastoral, héroïque ou autre. Le mime doit faire tout cela avant de jouer son rôle; il faut qu'il connaisse le sujet du ballet, l'action et les personnages, et qu'il se pénètre de tout ce que l'auteur veut représenter. Sans cette étude préliminaire, il ne peut raisonnablement espérer de réussir, et son exécution sera gâtée par la discordance de l'action, les anachronismes, les improbabilités, et les fautes de toute espèce. Le musicien est l'interprète du poète, et le mime celui du maître de ballets.

Néanmoins, quelque talent qu'ait un mime, il ne peut jamais être véritablement expressif ou intéressant, si le maître de ballets ne lui donne pas un rôle convenable à ses moyens, et tel qu'il excite en lui un enthousiasme sans lequel, dans les beaux-arts, tout devient froid, languissant et décoloré.

Au théâtre, il ne faut rien négliger; chaque détail doit contribuer au charme de l'illusion. L'ignorance et une indulgence ridicule sont réellement la ruine du talent. Ces artistes qui regardent toute atteinte aux vieilles habitudes comme attentatoire au bon goût, et qui alors, en suivant de mauvais exemples, leur donnent un crédit de vogue, sont les plus coupables. Ils semblent professer un respect religieux pour des monumens d'un style corrompu, et sous cette influence, l'art est enchaîné et avance lentement vers la perfection. La même observation peut s'appliquer à ces acteurs qui, exagérant l'expression et le costume, rendent chaque sujet

hors nature. Il fut un temps où les auteurs, s'efforçant d'imiter le langage et de peindre les mœurs et les passions des héros de la Grèce et de Rome, semblaient ou tolérer, ou ne pas sentir le ridicule et la folie des acteurs qui représentaient *Auguste*, *Germanicus*, *Achille* ou *Alexandre* en habits de cour du siècle de Louis XIV ou de Louis XV. Les chanteurs et les danseurs, dans le même temps, représentaient les divinités célestes et les héros de chevalerie sous le costume le plus extravagant. Ces bizarreries, et la déclamation sans goût des acteurs tragiques, étaient également applaudies; ces absurdités d'ailleurs étaient parfaitement analogues, et semblent se soutenir l'une l'autre Clairon fut la première qui s'efforça de bannir du théâtre ce mode ridicule de costume, en se revêtant d'habits convenables au personnage qu'elle représentait; Lekain et Chassé soutinrent cette correction du costume théâtral, et Talma la porta à la perfection. Garrick, Kemble et mademoiselle Siddons firent pour le théâtre anglais ce que Clairon, Lekain, Chassé et Talma avaient fait pour le théâtre français. Maximilien Gardel fut le premier qui dansa au théâtre sans masque, et secoua les entraves dans lesquelles l'ignorance et le préjugé avaient long-temps retenu l'art de la danse; Dauberval et P. Gardel suivirent ses pas, et adoptèrent un costume convenable et naturel.

Un grand nombre d'acteurs s'imaginent qu'en représentant des héros ou d'autres personnages illustres par leurs talens, leurs vertus ou leurs exploits, il est nécessaire de forcer la voix et de gesticuler avec véhémence, pour donner une idée de la grandeur du personnage dont ils

jouent le rôle; ils semblent croire que parce que ces hommes s'élevaient au-dessus des autres, soit par leur génie, soit par leurs hauts faits, ils devaient aussi sortir des habitudes de la vie humaine dans leur manière d'agir et de parler. Plusieurs pantomimes partagent cette fausse opinion, et c'est un devoir impérieux pour le maître de ballets, de corriger, s'il le peut, une telle erreur de conception partout où il la découvre.

Il est impossible qu'un héros de la fable ou de l'histoire puisse être reconnu des spectateurs par le moyen de gestes exagérés. Les jeunes mimes doivent se garder d'imiter ceux qui semblent s'être modelés sur cet ancien acteur, qui, jouant le rôle d'*Agamemnon*, montait sur des échasses afin de donner une idée du roi des rois; incapable de représenter la grandeur d'*Agamemnon* autrement que par une taille gigantesque.

Les rois et les héros ne sont que des hommes; ils sont sujets aux mêmes passions que les pauvres mortels; seulement l'éducation et le rang les rendent un peu différens des autres hommes, soit dans les gestes, soit dans le langage; leur nature est la même que la nôtre, elle peut varier, mais elle ne change jamais. Talma et les meilleurs tragiques anglais ont prouvé la vérité de cette assertion. Ce n'est ni de l'exagération ni de la bouffissure qu'il faut au théâtre, mais des gestes suffisamment énergiques pour exprimer la passion du moment aux spectateurs éloignés; et encore faut-il en même temps que le bon goût en restreigne assez la véhémence pour qu'elle ne semble pas extravagante aux spectateurs qui sont le plus près; l'acteur devrait

être susceptible de ressentir et de rendre les impressions qu'il reçoit. Il y a des acteurs qui, tout en éveillant les sensations de ceux qui les regardent, restent eux-mêmes froids et sans passion; c'est l'art qui les rend capables d'exprimer par des signes extérieurs ce qu'ils ne ressentent pas, mais ce qu'ils comprennent parfaitement; il en est d'autres qui sont grandement affectés des sentimens qu'ils désirent exprimer, mais qui sont complétement incapables de les manifester. Pour le théâtre, les premiers, quoiqu'il y ait bien des choses à leur reprocher, sont de beaucoup préférables aux derniers.

La nature nous donne un grand nombre de moyens d'intéresser un auditoire. Un acteur devrait étudier profondément le cœur humain, et les différens genres de vie que présente chaque classe de la société. L'art d'imiter la nature ne consiste pas simplement à se mouvoir et à parler comme tel ou tel acteur, ou bien à s'habiller comme un artiste célèbre l'était dans tel ou tel rôle; ce défaut de copier une copie est celui de la médiocrité et des hommes de peu d'esprit ou d'originalité. Allons puiser à la source de la vérité, étudions la nature et non ses imitateurs, quelque parfaits qu'ils soient; ils peuvent nous aider, mais non pas nous perfectionner. Un maître peut apprendre beaucoup à son élève, mais la nature lui en apprendra toujours bien davantage quand le maître n'aura plus rien à lui montrer, et, ce qui est plus important, il acquerra des connaissances suffisantes pour corriger les erreurs de celui qu'il regardait d'abord comme parfait dans son art. Il y a quelques maîtres qui ne se font aucun scrupule de se proposer eux-mêmes comme modèles à leurs

écoliers; il y a de leur part ignorance et folie. Un bon maître indique ce qui est bon, et corrige ce qui est mauvais du mieux qu'il peut; mais il n'insiste jamais pour former son élève entièrement d'après lui, aucun homme n'étant parfait dans l'art qu'il professe. Une telle contrainte tend à étouffer dès sa naissance le germe du génie, à comprimer les mouvemens d'un cœur fait pour sentir les beautés de la nature, et d'un esprit capable de trouver les moyens de les exprimer.

Généralement, une gesticulation violente et excessive dénote un manque de sensibilité; elle est peu naturelle, et dès-lors incompatible avec le bon goût. Il n'est pas besoin d'une foule de gestes pour exprimer la passion, même la passion la plus profonde que le cœur humain puisse ressentir; l'œil et le moindre mouvement la rendront aussi évidente que possible.

Il fut un temps (et de nos jours quelques acteurs sont coupables de telles absurdités) où les acteurs conservaient constamment le ton emphatique de la déclamation la plus solennelle, que le dialogue l'exigeât ou non; ils *brisaient les oreilles à force de braire,* en disant ou rapportant les choses les plus simples et les plus indifférentes; quelques uns imposaient à la foule par leurs emportemens tragiques, qui presque toujours étaient ridicules et hors du rôle, tandis que d'autres, en représentant un héros furieux, hurlaient, et, semblables aux furies, poussaient des cris inarticulés. La plupart de ces acteurs prenaient l'air de conspirateurs; à la première vue, un spectateur ayant du goût se serait imaginé qu'ils allaient commettre trois ou quatre

meurtres dans le cours de la pièce, et quand le rideau tombait, il se trouvait que personne autre n'était mort que l'auteur. La déclamation la plus monotone et psalmodiante accompagnait ces airs de conspirateurs. L'acteur, en quittant le brodequin comique pour chausser le cothurne grec ou romain, croyait qu'il était inconvenant de jouer naturellement; il se donnait un air lugubre, sa démarche et son port étaient ceux d'un criminel montant à l'échafaud; il parlait d'un ton lamentable et continu, fait pour accabler l'homme le plus impassible; il s'étudiait à donner à sa voix un tremblement convulsif, et *traînait chaque vers lentement tout du long* d'une manière insupportable; enfin, pour produire de grands effets, il appelait à son aide de profonds et longs soupirs, tirés du fond de la poitrine comme d'une filière, si l'on peut se servir de cette expression, et des larmes, des gémissemens, des sanglots, des cris, quand il n'y avait aucun motif ni même aucune excuse pour tout cet accompagnement obligé d'une douleur de parade. Le mime doit bien se garder d'imiter tous ces défauts; privé de l'usage de la parole, ces extravagances chez lui deviendraient plus ridicules encore, s'il est possible, que chez un bateleur tragique.

Pourquoi n'agirions-nous pas comme ceux qui sont réellement sous l'influence de cette passion que nous voulons rendre? *Zaïre*, pour nous émouvoir, ne doit-elle jamais quitter le ton d'une amère lamentation? Est-il nécessaire qu'*Hermione* nous étourdisse sans cesse pour nous montrer la rage qui la dévore? ou de faire *Achille* plus bouillant qu'il n'est dans *l'Iliade*,

afin de donner au spectateur une idée de l'impétuosité de son caractère? « Du sublime au ridicule, il n'est qu'un pas. »

L'art théâtral est la réunion de tous les autres, poésie, musique, peinture, danse, pantomime, architecture, etc. Ce ne sont donc que les personnes instruites qui peuvent juger sainement du mérite ou de la faiblesse d'une production dramatique; en général, on pense autrement; la facilité d'aller au théâtre et d'y jouir d'une liberté parfaite de pensée et d'action, fait que tout le monde y devient critique. Les œuvres dramatiques ne jouissent pas des mêmes avantages que les autres productions de l'art; au théâtre, on achette en entrant le droit de critiquer une pièce, et chacun prononce sans appel sur sa valeur. S'il en était de même dans une galerie de tableaux ou de statues, les deux tiers au moins de pareils juges avoueraient humblement et avec franchise qu'ils ne sont pas assez connaisseurs pour décider et motiver leur opinion sur ce qu'ils voient. Est-il moins difficile de juger un poète, un compositeur ou un acteur, qu'un sculpteur ou un peintre? Nous ne pensons pas ainsi. Un tableau ou une statue n'exprimant qu'une seule action, le seul mouvement d'une passion fait sur nos sens une impression qui dure au moins pendant tout le temps que nous l'avons sous les yeux, ce qui nous donne les moyens d'analyser nos idées et de prononcer un jugement en connaissance de cause. Mais il en est bien autrement du jeu d'un acteur, qui, en une seule heure, peint diverses passions et leurs combinaisons; pendant ce court espace de temps, il déroule une foule de tableaux dont chacun ne fait qu'une impression fugitive sur notre esprit

impatient d'arriver au dénoûment. Il est nécessaire de posséder beaucoup de tact et d'acquit pour suivre le peintre moral dans ses peintures puissantes et passagères, qui disparaissent en se succédant l'une à l'autre. Il ne suffit pas à un homme d'être connaisseur en littérature pour être bon juge d'une pièce que l'on joue. Un écrivain supérieur en philosophie, en morale, en histoire, peut ne pas avoir la moindre idée de la représentation pittoresque de ces mêmes passions, dont l'influence sur la société lui est si familière. Pour être un juge consommé des enfans de Thespis, il est nécessaire d'avoir vu le monde, d'avoir examiné avec attention l'expression physique des passions, avec ses nuances sur diverses physionomies et dans les différens âges de la vie, d'avoir étudié cette expression dans l'inflexion de la voix, et d'avoir une disposition naturelle pour l'imiter.

Le compositeur de ballets, aussi-bien que le poète, le musicien et le peintre, doit consulter le goût du public pour lequel il travaille. Toutes les nations civilisées de l'Europe admirent une belle imitation de la nature, et rejettent unanimement ce qui est en contradiction grossière avec elle; cependant le génie, le caractère et les habitudes de chaque peuple lui donnent une idée particulière du goût en certaines matières. L'artiste qui, sans oublier « qu'une touche des mains de la nature fait que toute l'espèce humaine se ressemble, » se soumet à cette nuance du goût naturel à chaque peuple, donne une preuve nouvelle de son talent. En effet, si nous avons présens à l'esprit les hommes les plus illustres de l'Angleterre, de la France, de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Espagne et des

autres pays, nous trouverons qu'ils sont admirés pour des beautés qui ne sont pas simplement nationales, et qui ne sont pas, dans quelques exemples « d'un seul siècle, mais de tous les temps », et que cependant ils ont encore une autre espèce de mérite qui ne peut être complétement senti et apprécié par les lecteurs de tout âge et de tout pays. Les plus chauds admirateurs de Shakspeare en France, même en traitant le même sujet, n'oseraient jamais le faire d'une manière semblable à celle du barde immortel de l'Angleterre; un Italien peut être passionné d'admiration pour Klopstock, mais il ne le prendra pas pour modèle; le poëme d'*Ossian* peut être applaudi sur les rives du Tage, mais il ne trouvera pas d'imitateurs en Portugal. En nous efforçant autant que nous le pouvons d'arriver à la perfection, n'oublions jamais de nous conformer au goût du peuple pour lequel nous écrivons (on a essayé de mettre cette idée à exécution dans les programmes qui présentent les différens genres de ballets). L'homme de génie appartient à toutes les nations; heureux celui qui, charmé des œuvres des auteurs d'*Othello*, de *Britannicus*, de *Roland*, de *Télémaque*, de *la Louisiade*, de *Faust*, du *héros de la Manche*, etc., peuvent, aidés de tels exemples, et profitant de leurs exercices dans le domaine de la pensée, acquérir un jour un nom égal au moindre d'entre eux!

Nous avons déjà examiné en détail les différens styles dramatiques, et rapporté les opinions des plus célèbres critiques sur chacun d'eux, ainsi que les idées que l'étude des meilleurs auteurs et nos observations pratiques nous ont suggérées à cet égard. Les styles qui tranchent le plus l'un

surl'autre sont le classique et le romantique ; ils offrent tous deux mille chances de succès ; tous les deux ont leurs charmes et leurs défauts. Si l'un d'eux est souvent accusé de faiblesse, de timidité, on peut adresser plus souvent encore le reproche contraire à l'autre. Chacun d'eux est soutenu par des hommes d'un talent si brillant, qu'il est difficile à un jeune auteur ou à un artiste de choisir celui des deux qu'il veut prendre pour modèle. Si l'un attire par des charmes puissans, l'autre séduit par des beautés dont le premier se montre complétement ignorant. Une philosophie délicate, un goût pur et un esprit sans préjugé peuvent seuls donner les moyens de se diriger entre les deux écueils en adoptant leurs beautés sans tomber dans leurs défauts. L'artiste ne peut laisser tout-à-fait de côté les préjugés nationaux ; il doit non seulement révérer les autels élevés à Thalie et à Melpomène dans son propre pays, mais encore respecter ceux qui leur sont consacrés en d'autres contrées, sur les bords de la Seine ou de la Tamise, des Alpes aux Pyrénées, et partout enfin où l'on rend hommage aux Muses. Il y a des écoles pour les acteurs aussi-bien que pour les auteurs : si nous sommes également mécontens des sectateurs froids et guindés du classique, et des sicaires dévoués et sans frein du romantisme, nous applaudirons avec transport les classiques assez sages pour laisser carrière à leur imagination, et les romantiques assez sensés pour ne pas s'abandonner à leur fougue délirante. L'acteur ne doit pas perdre son temps à étudier les discussions oiseuses et savantasques de ces critiques qui, s'enfonçant dans les profondeurs de la métaphysique, perdent de vue l'objet principal

de la question; qui, lorsqu'ils ont à discuter le mérite des styles, ne discutent que celui des auteurs, bavardent sur le style, blâment les auteurs à cause du style qu'ils ont pris, et le style à cause des auteurs qui l'ont suivi. L'auteur ou l'artiste qui aime le bon sens, et que les émotions intéressent, ne peut manquer d'être un amant de la nature, et de devenir admirable en la suivant, quels que soient l'école et le style qu'il adopte. Le but principal du maître de ballets, du mime et du danseur, est d'embellir et d'améliorer son art, de lui donner toute la noblesse, tout l'éclat, toute la beauté dont il est susceptible; de le rendre digne de la place qu'il occupe parmi les beaux-arts, et de faire, en un mot, tout ce qui peut contribuer à un but si louable et si désiré.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

Préface..... Page v

PREMIÈRE PARTIE.

Origine et progrès de la danse..... 1

DANSES NATIONALES.

La chica..... 26
L'angrismène..... 28

DANSES ESPAGNOLES.

Le fandango..... 31
Le bolero..... 32
Les seguidillas boleras..... 33
Les seguidillas manchegas..... ibid.
La cachucha..... ibid.
Les seguidillas taleadas..... 34
Le menuet afandangado..... ibid.
Le menuet alemandado..... ibid.
La guaracha..... ibid.
El zapateado..... ibid.
El zorongo..... ibid.
El tripili trapola..... 35
Notes de la première Partie..... 38
Notes additionnelles de l'italien..... 50
Description du fandango..... 52

SECONDE PARTIE.

Théorie de la danse théâtrale..... 53
Chapitre Ier. — Instructions générales pour les élèves..... ibid.

CHAPITRE II. — Étude pour les jambes..... *Page* 63
CHAPITRE III. — Etude pour le corps..... 71
CHAPITRE IV. — Etude pour les bras..... 73
CHAPITRE V. — Positions principales avec leurs dérivés, les préparations et les terminaisons des pas et des temps; poses, attitudes, arabesques, groupes et attitudes de grâce..... 78
Action de la tête..... *ibid.*
Attitude..... *ibid.*
Centre de gravité d'un danseur..... 79
Contre-poids..... *ibid.*
Figure qui se meut contre le vent..... 80
CHAPITRE VI. — Temps, pas, enchaînement et entrechat..... 83
Observations sur l'entrechat et sur la manière de battre et de croiser les jambes, pour les danseurs clos et arqués..... 85
Danseurs clos..... *ibid.*
Danseurs arqués..... 86
Observations sur l'homme qui saute..... *ibid.*
Remarques physiques sur l'homme qui s'élève de terre..... 88
Comment les hommes font leurs mouvemens en sautant..... *ibid.*
CHAPITRE VII. — Pirouettes. — Manière dont un danseur doit se préparer pour l'exécution de ses pirouettes; positions diverses qu'il doit prendre en tournant, et moyen de les arrêter et de les terminer..... *ibid.*
CHAPITRE VIII. — Danses sérieuse, demi-caractère et comique..... 94
CHAPITRE IX. — Le maître. — Nouveau mode d'instruction..... 99
Composition des pas..... 105
APPENDICE..... 106
Premier exercice. — Premières positions..... *ibid.*
Battemens..... 107
Petits battemens sur le coude-pied..... 108
Ronds de jambe..... *ibid.*
Temps..... 109
Pas..... *ibid.*

Leçon..... *Page* 110
Démarche..... 111
Explication des Plauches I, II, III..... 112
Notes de la seconde Partie..... 115

TROISIÈME PARTIE.

De la pantomime, et des études nécessaires pour un acteur en pantomime..... 122
De l'origine des masques qui jouent dans les comédies italiennes..... 142
Notes de la troisième Partie..... 147

QUATRIÈME PARTIE.

Composition des ballets. — Introduction..... 153
Chapitre Ier. — Exposition ou introduction..... 156
Chapitre II. — Nœud..... 158
Chapitre III. — Dénouement..... 159
Chapitre IV. — Unités..... 161
Chapitre V. — Division d'une pièce..... 166
Chapitre VI. — Sujets convenables aux ballets, et méthode de composition..... 167
Chapitre VII. — Action dramatique et passions... 173
Chapitre VIII. — La terreur, plutôt que l'horreur, est suffisante pour chaque production dramatique. — Imitation..... 179
Chapitre IX. — Manière d'élever et de perfectionner un sujet..... 184
Chapitre X. — Ordre..... 186
Du plaisir que l'ordre procure..... 187
Chapitre XI. — Variété, contraste..... 188
Chapitre XII. — Coup de théâtre..... 190
Chapitre XIII. — Personnages, soliloques et monologues..... 194
Chapitre XIV. — Morale dramatique..... 202
Chapitre XV. — Rapport de la musique à la danse. 203
Chapitre XVI. — Décorations..... 206
Chapitre XVII. — Costumes..... 209
Chapitre XVIII. — Compositeurs et mimes français, ou acteurs de ballet..... 214

CHAPITRE XIX. — Compositeurs et mimes italiens, ou acteurs de ballet..... *Page* 218
CHAPITRE XX. — Différentes espèces de ballets... 224
CHAPITRE XXI. — Modèles, et moyens de les étudier..... 237
CHAPITRE XXII. — Compositeur, ou maître de ballets..... 251
CHAPITRE XXIII. — Avertissemens généraux..... 257
CHAPITRE XXIV. — Programmes ou livrets..... 262
NOTES DE LA QUATRIÈME PARTIE..... 265

CINQUIÈME PARTIE.

Programmes contenant des exemples de chaque espèce de ballets..... 283
Remarques préliminaires..... *ibid.*
ACHILLE A SCYROS, ballet héroïque en trois actes.. 285
MOKANNA, ballet oriental en quatre actes..... 296
VIVALDI, grand ballet en deux parties..... 304
LES AVENTURES NOCTURNES, ballet comique en deux actes..... 320
ZARA, ballet romantique en cinq actes..... 328
ALCIDE, OU L'ESSAI DE LA JEUNESSE, ballet allégorique en trois actes..... 341

SIXIÈME PARTIE.

Danse de société..... 352
Quadrilles..... 359
Pas..... *ibid.*
Figures..... *ibid.*
Figures le plus généralement connues de quadrilles ou contre-danses..... 360
Figure appelée le pantalon..... *ibid.*
—— l'été..... 361
—— la poule..... 362
—— trénis..... 363
—— pastourelle..... *ibid.*
Finale..... 364
Remarques sur la finale..... 365
Figure appelée les grâces..... *ibid.*

La walse..... *Page* 366
Nouvelles contre-danses..... 369
Figures primitives..... *ibid.*
L'aurore..... *ibid.*
La folâtre..... 370
Le calife..... *ibid.*
Les bacchantes..... 371
La triomphante..... *ibid.*
Le petit-maître..... 372
La coquette..... *ibid.*
La jalouse..... 373
La Virginie..... *ibid.*
Explication des Planches relatives à la danse de société..... 374

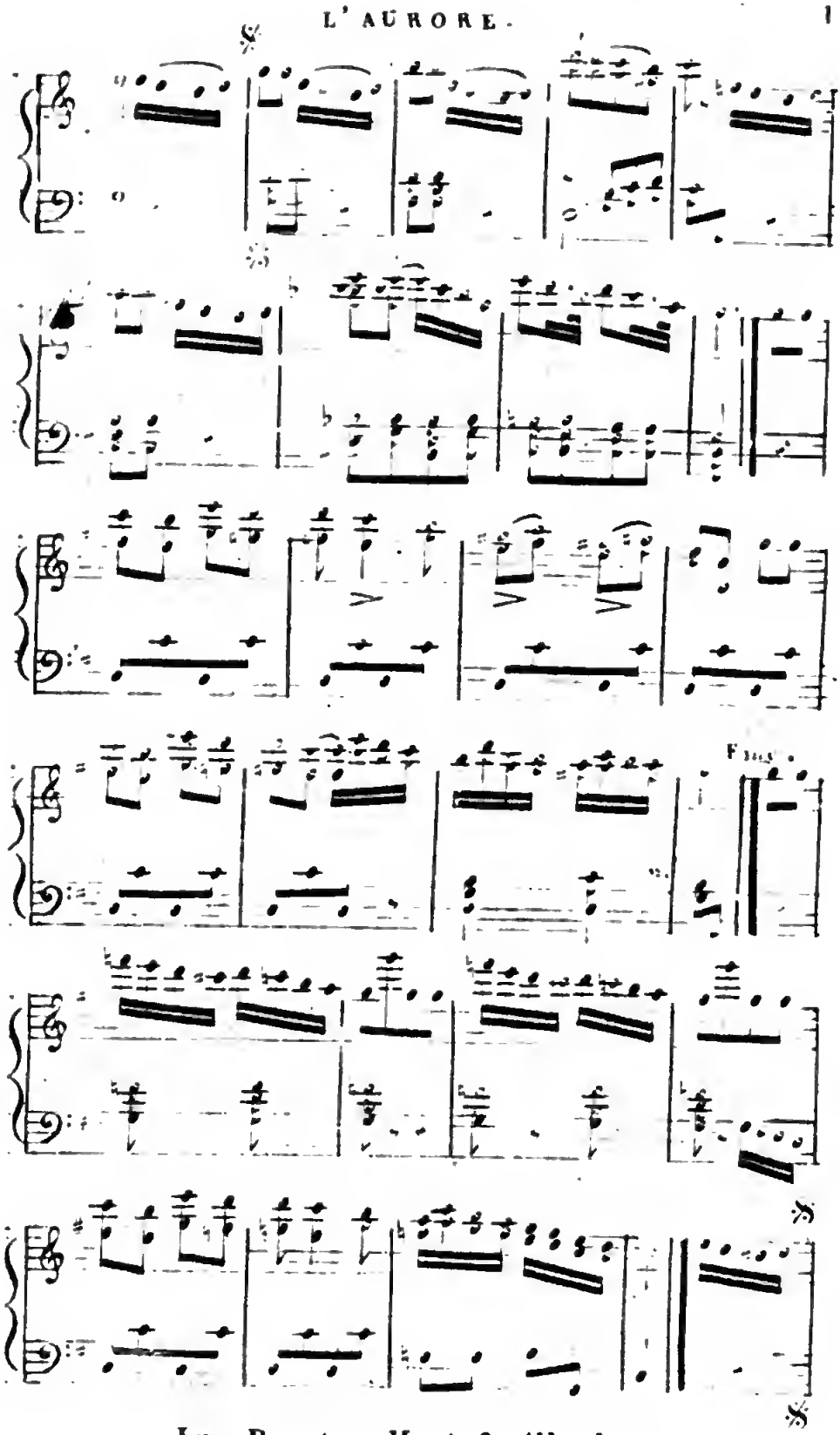
CONCLUSION.

Relations qui existent entre la danse et les beaux-arts..... 375

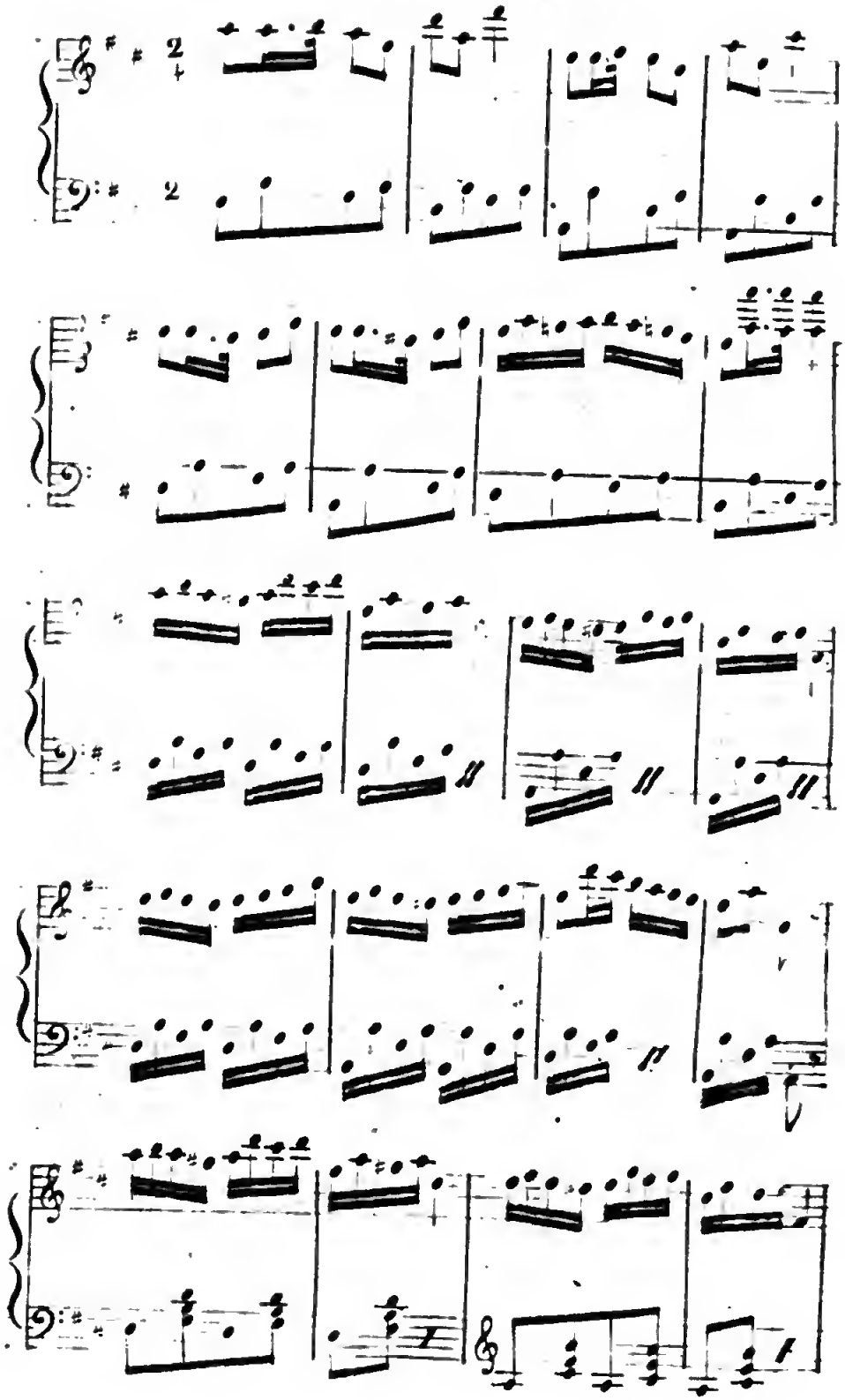
FIN DE LA TABLE.

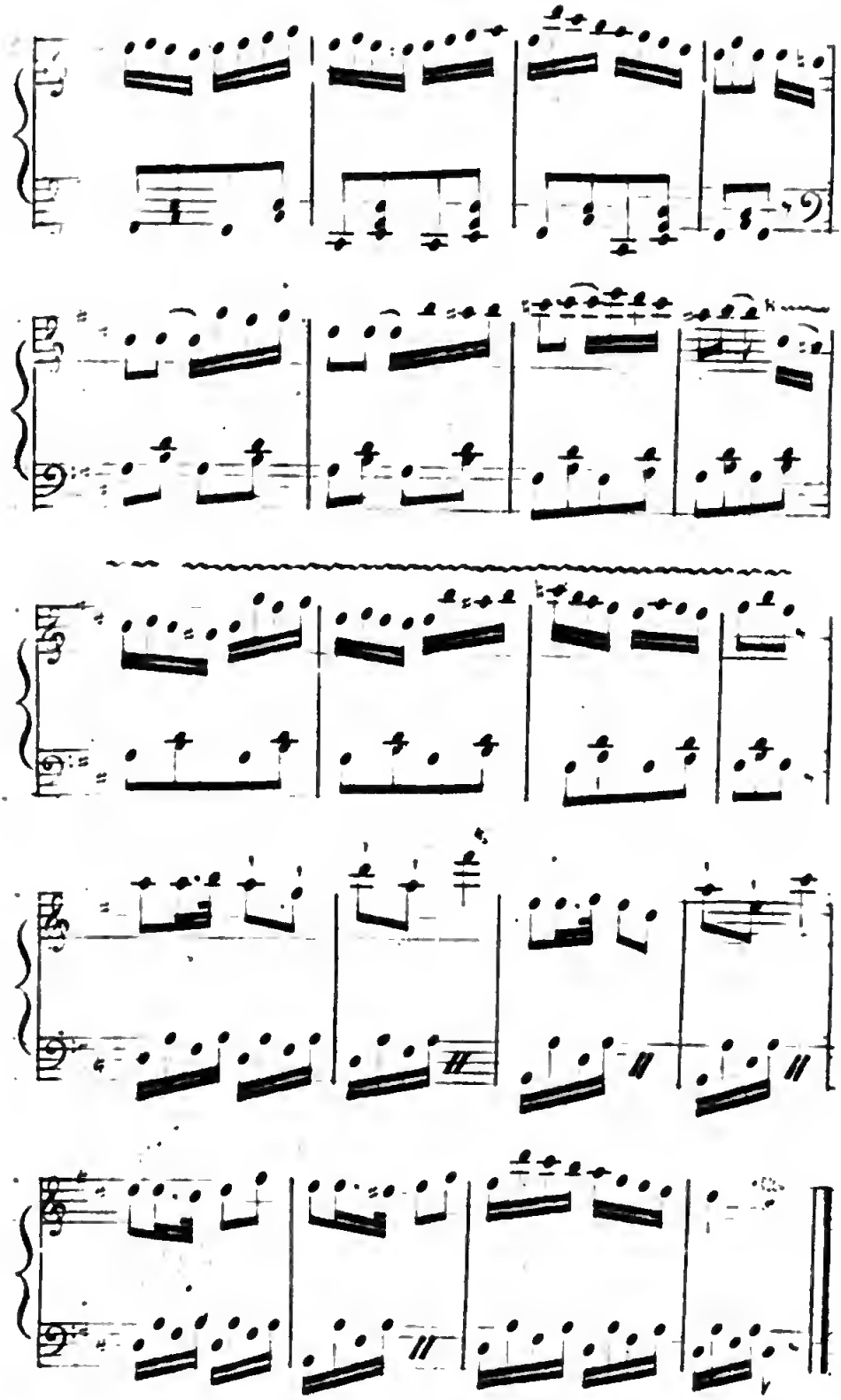
DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET,
Rue de Vaugirard, n° 9.

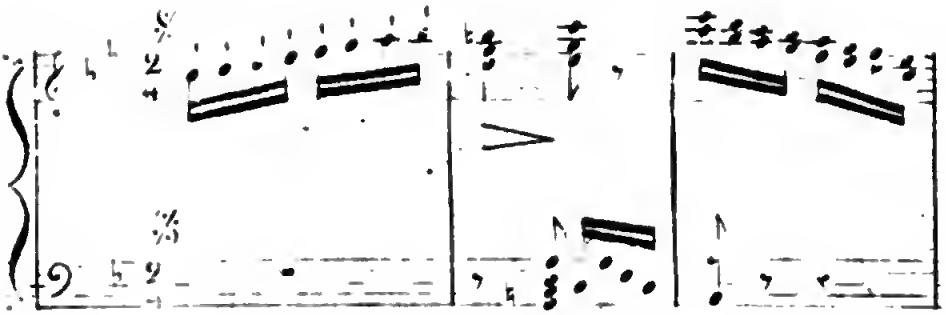
L'AURORE. 1

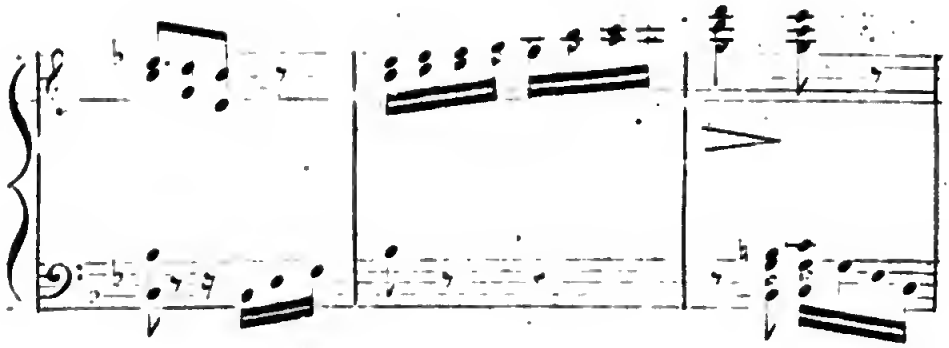


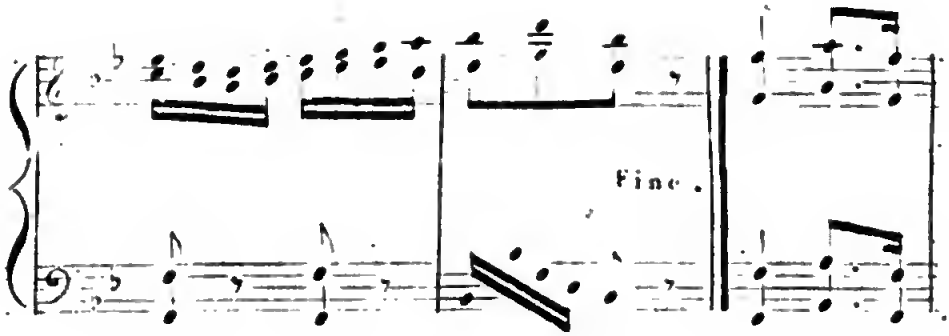
Imp. Roret, r. Hautefeuille 12.

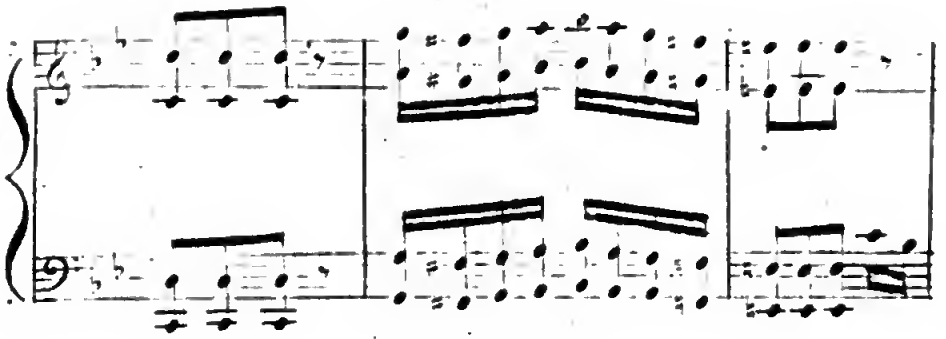


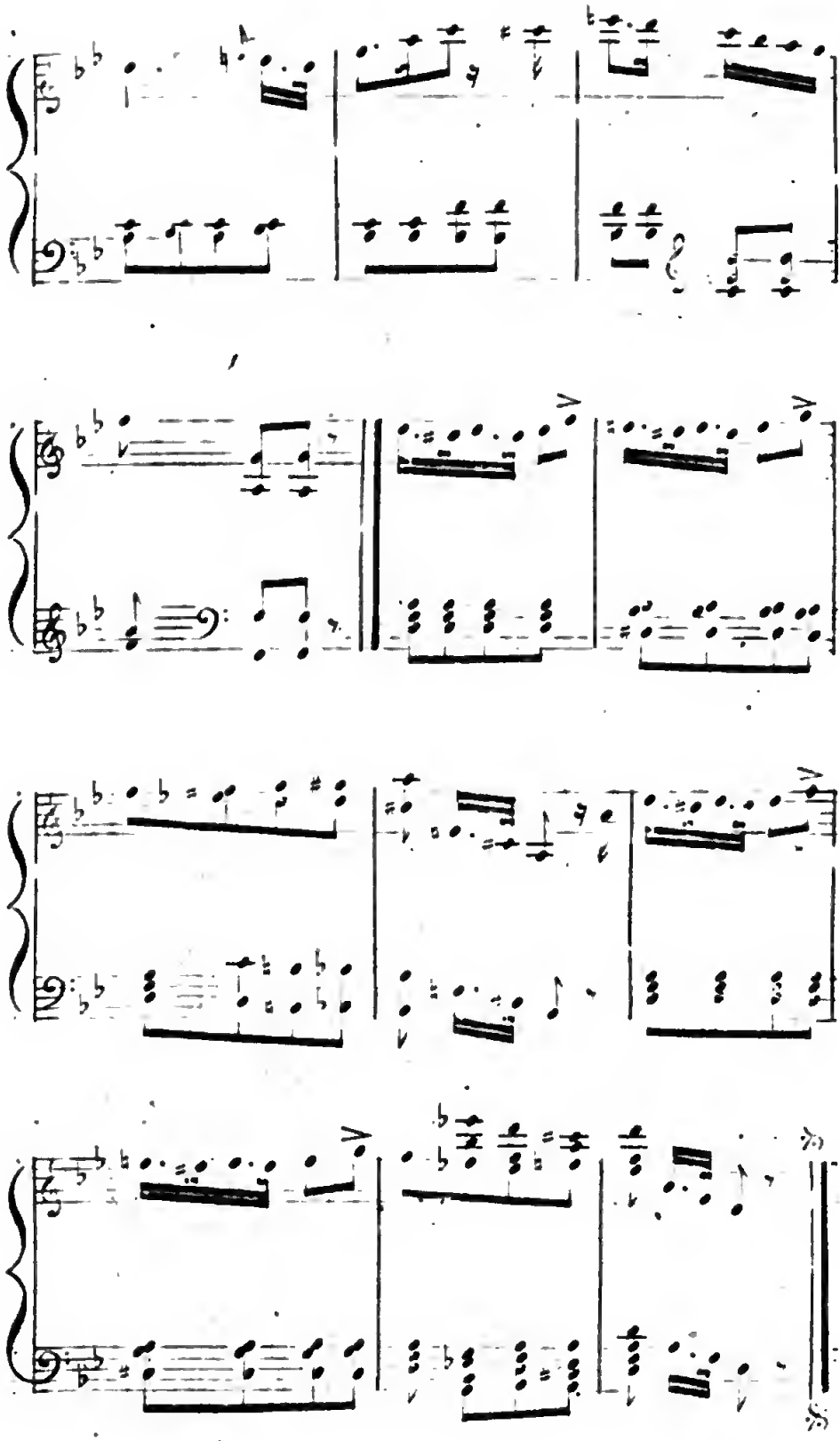


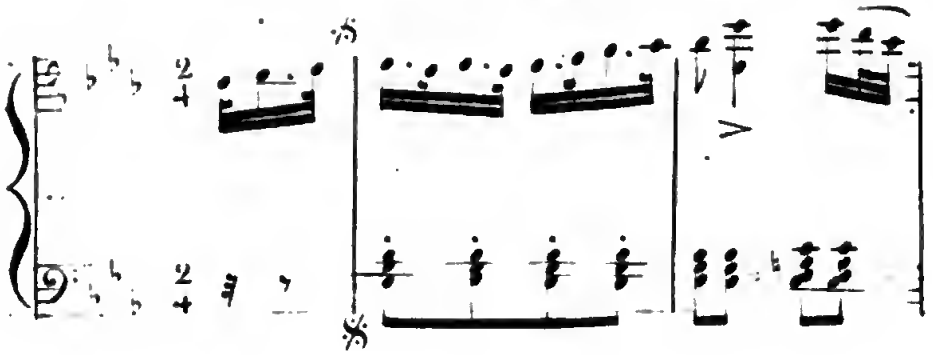


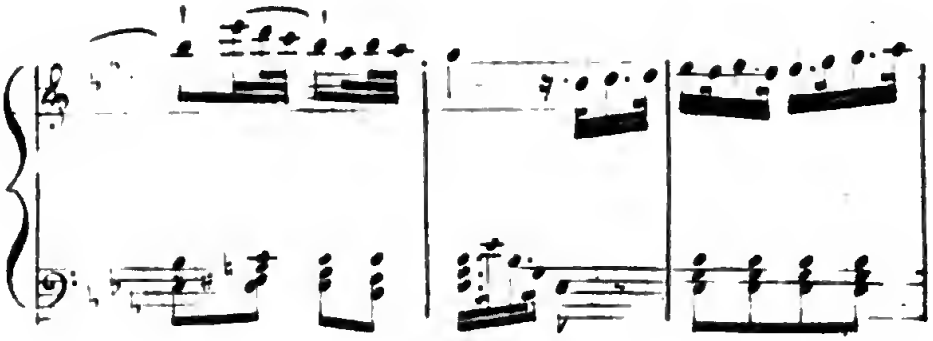


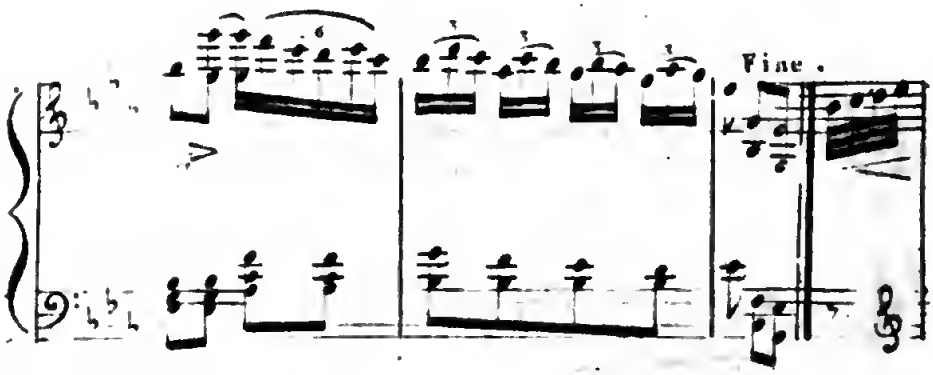

Fine.

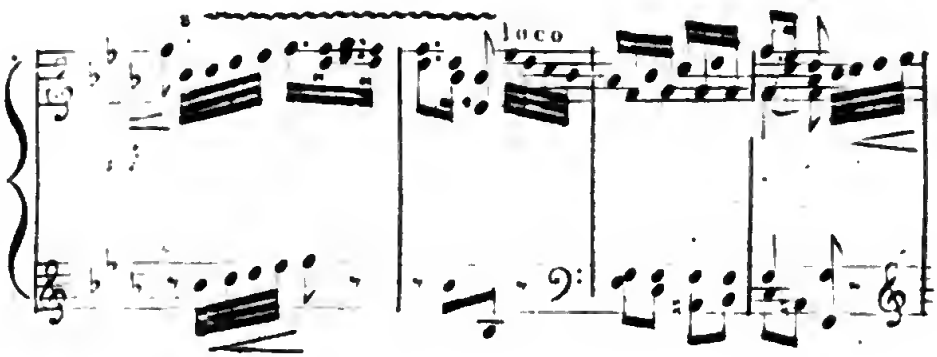




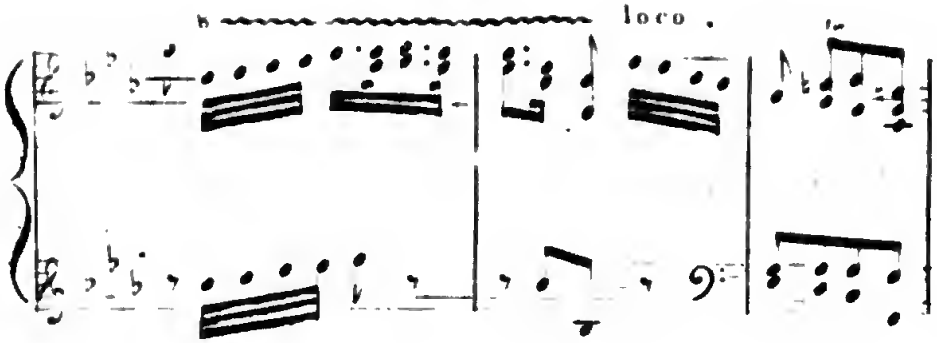


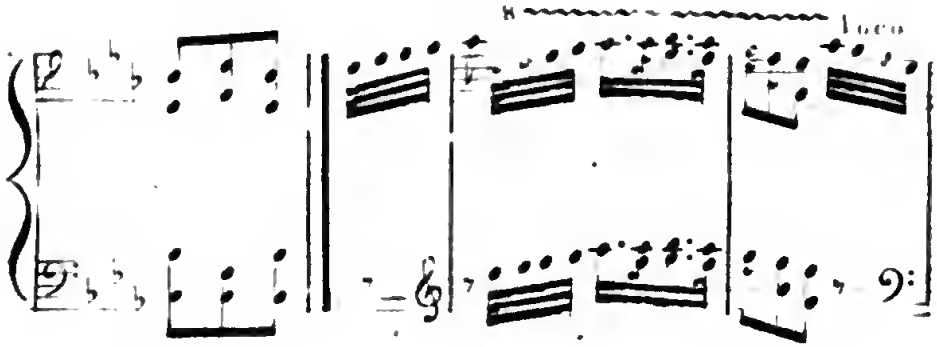


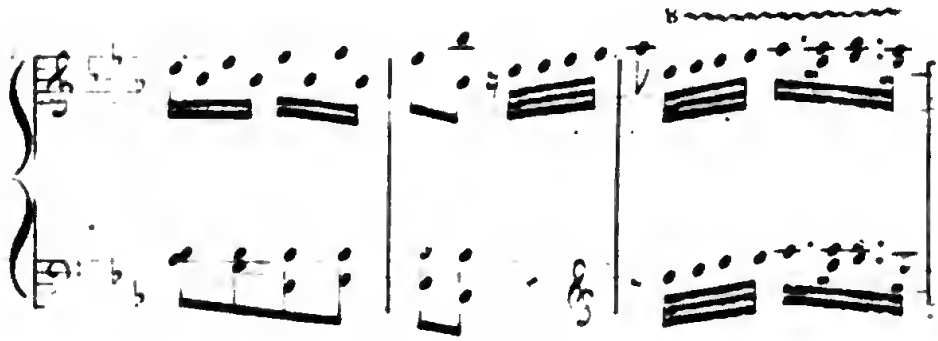


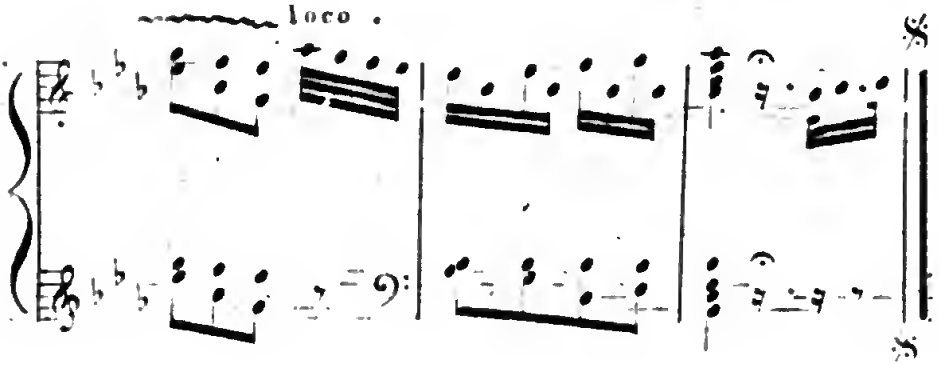


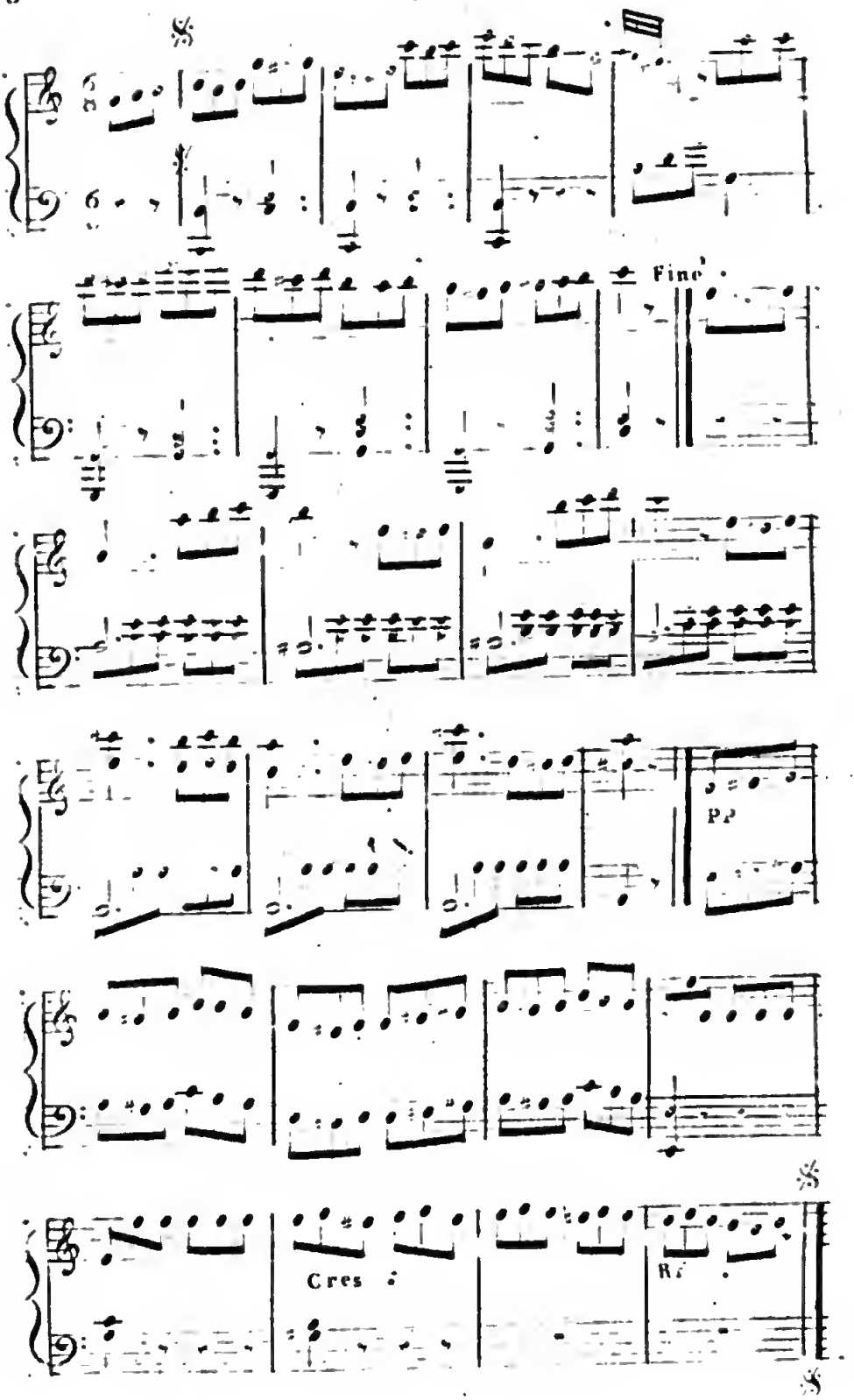
Digitized by Google

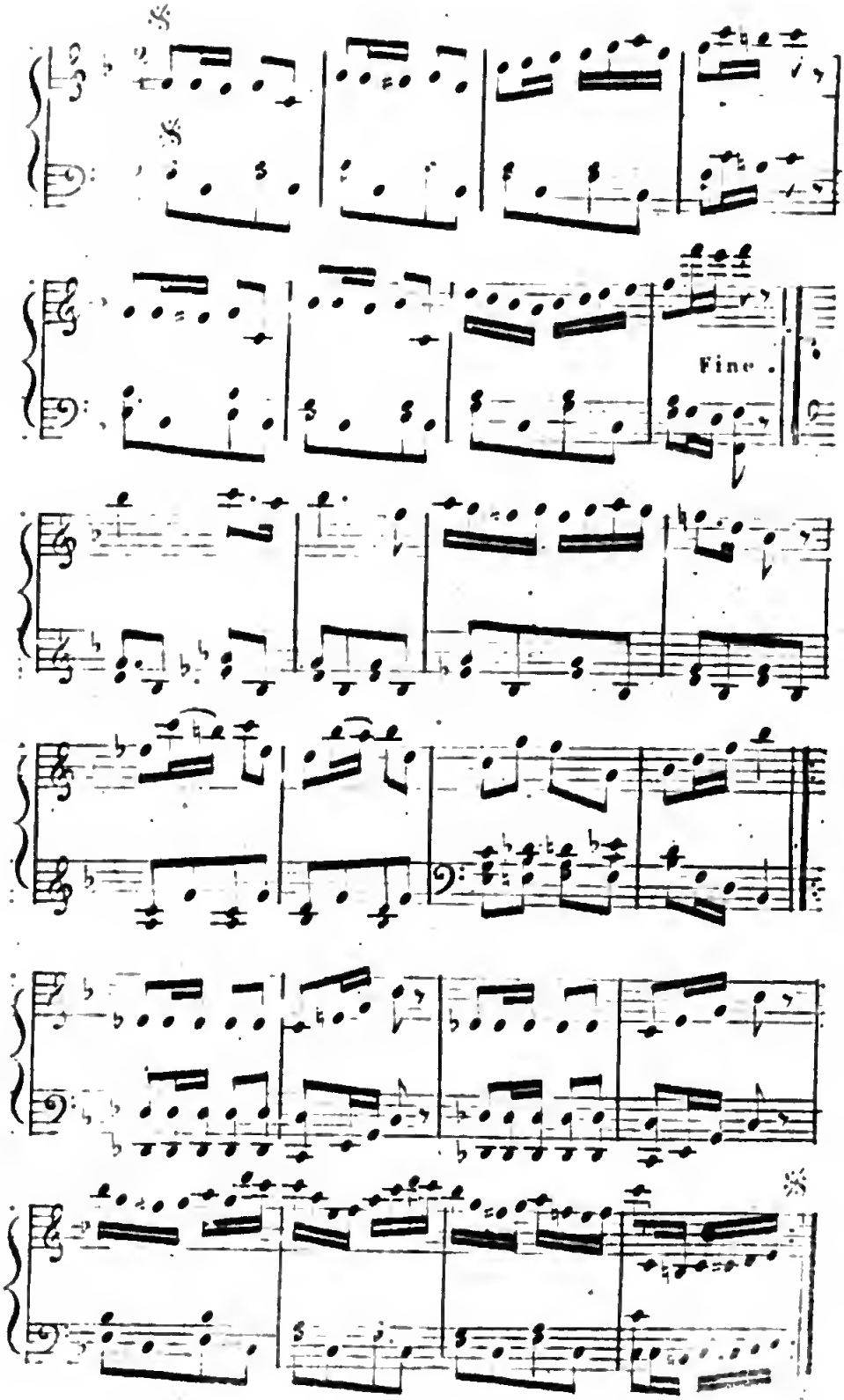

loco .

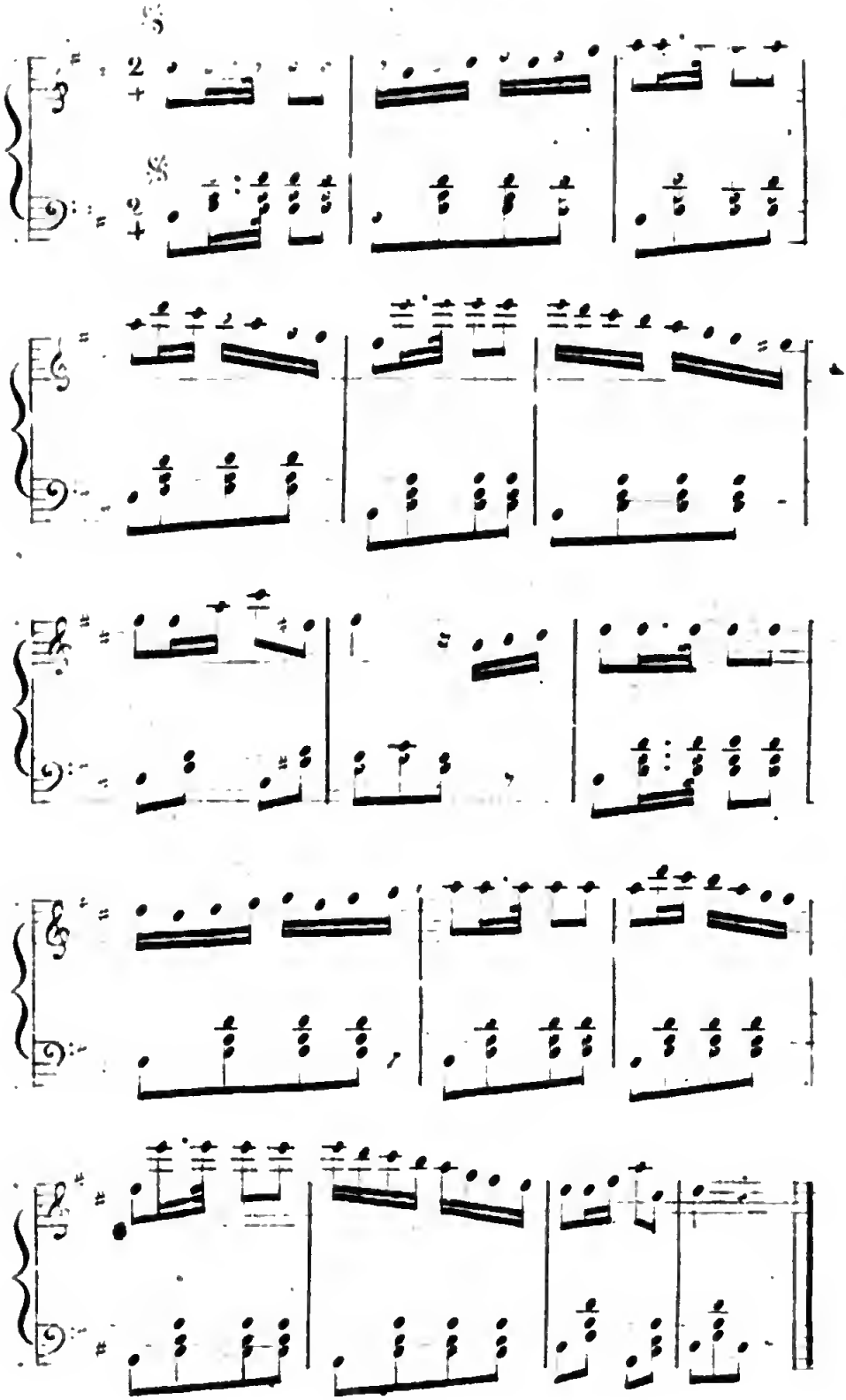

loco

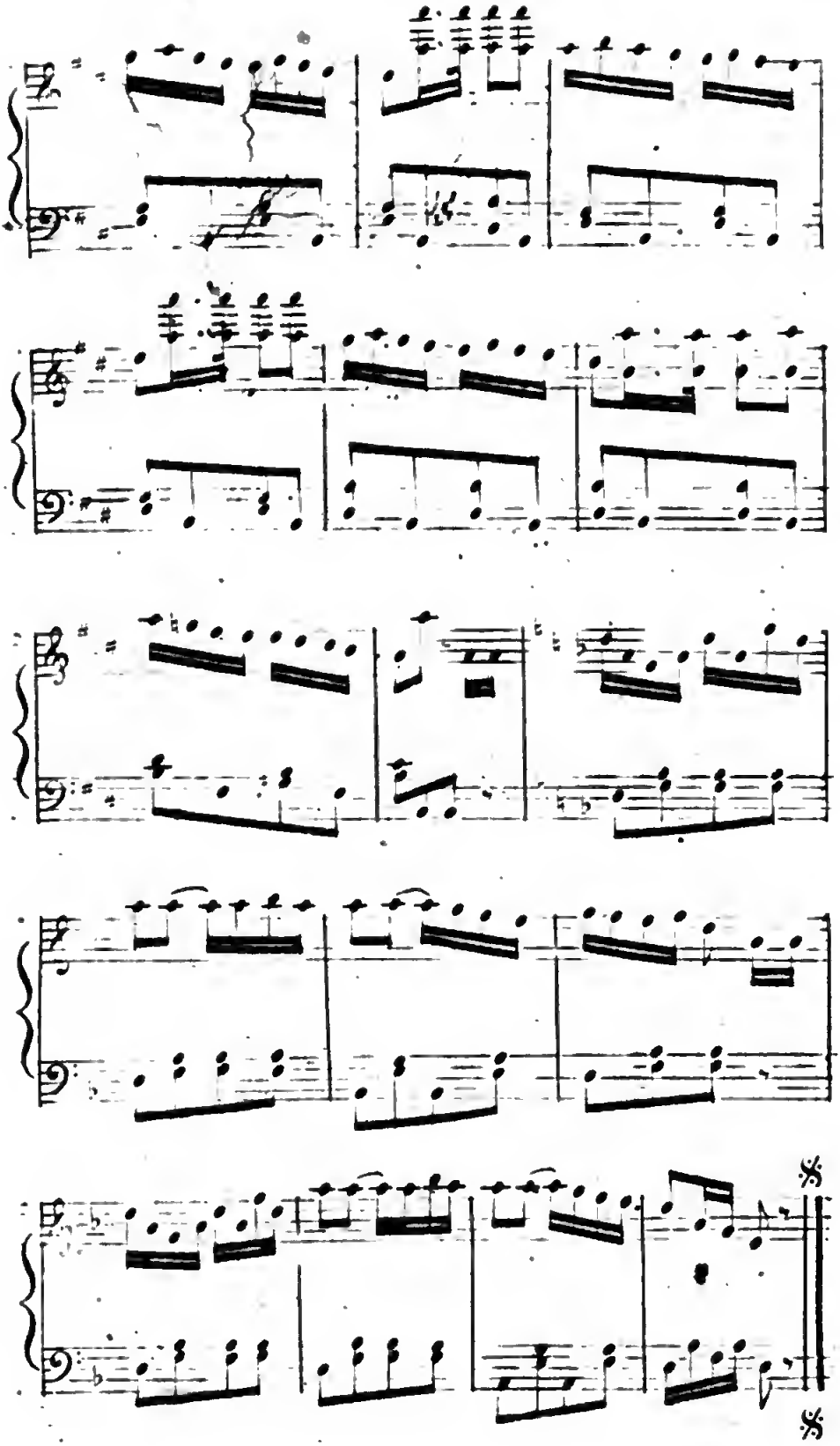



loco .


Fine
Pp
Cres
Rf


Fine .





La walse..... *Page* 366
Nouvelles contre-danses..... 369
Figures primitives..... *ibid.*
L'aurore..... *ibid.*
La folâtre..... 370
Le calife..... *ibid.*
Les bacchantes..... 371
La triomphante..... *ibid.*
Le petit-maître..... 372
La coquette..... *ibid.*
La jalouse..... 373
La Virginie..... *ibid.*
Explication des Planches relatives à la danse de société..... 374

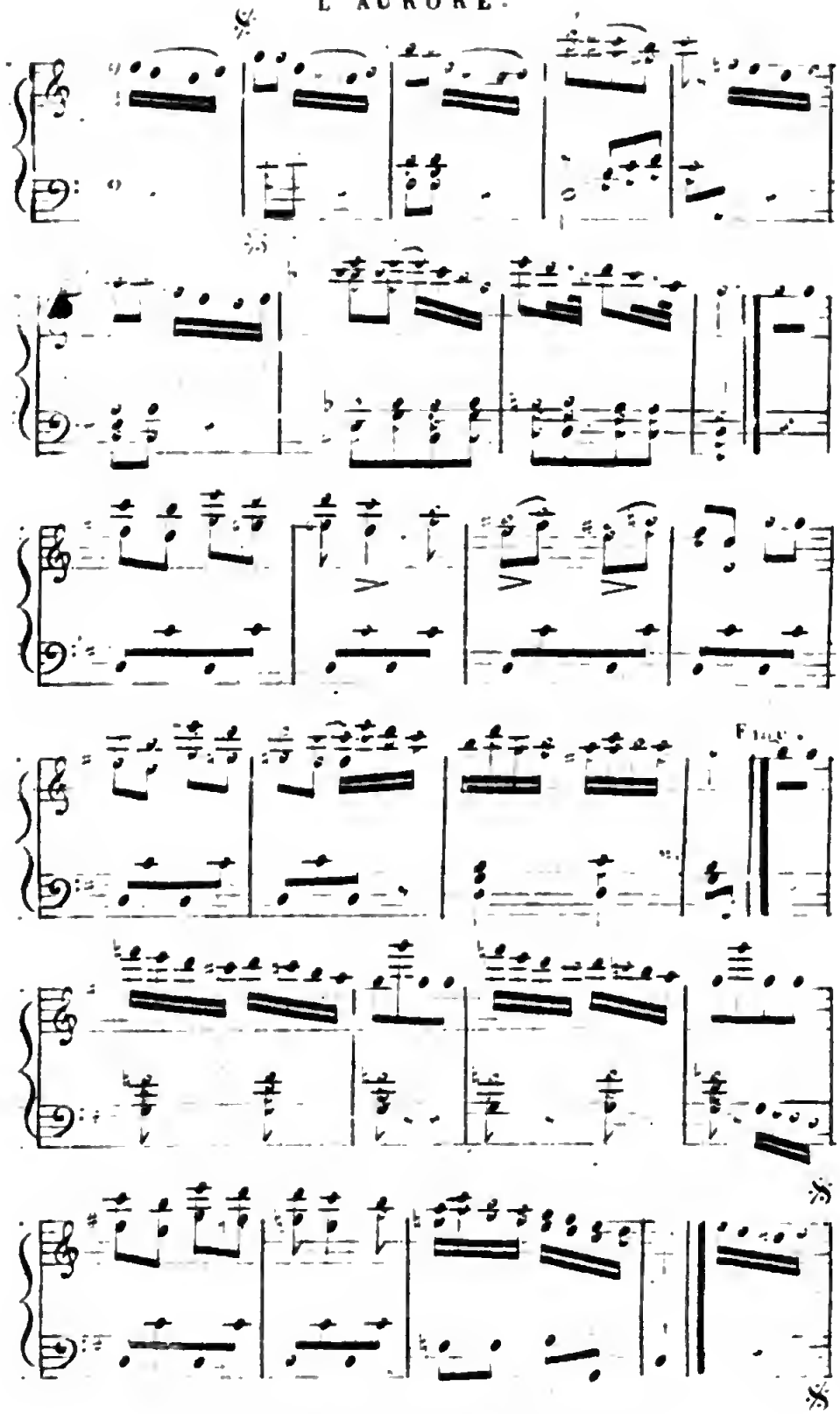
CONCLUSION.

Relations qui existent entre la danse et les beaux-arts..... 375

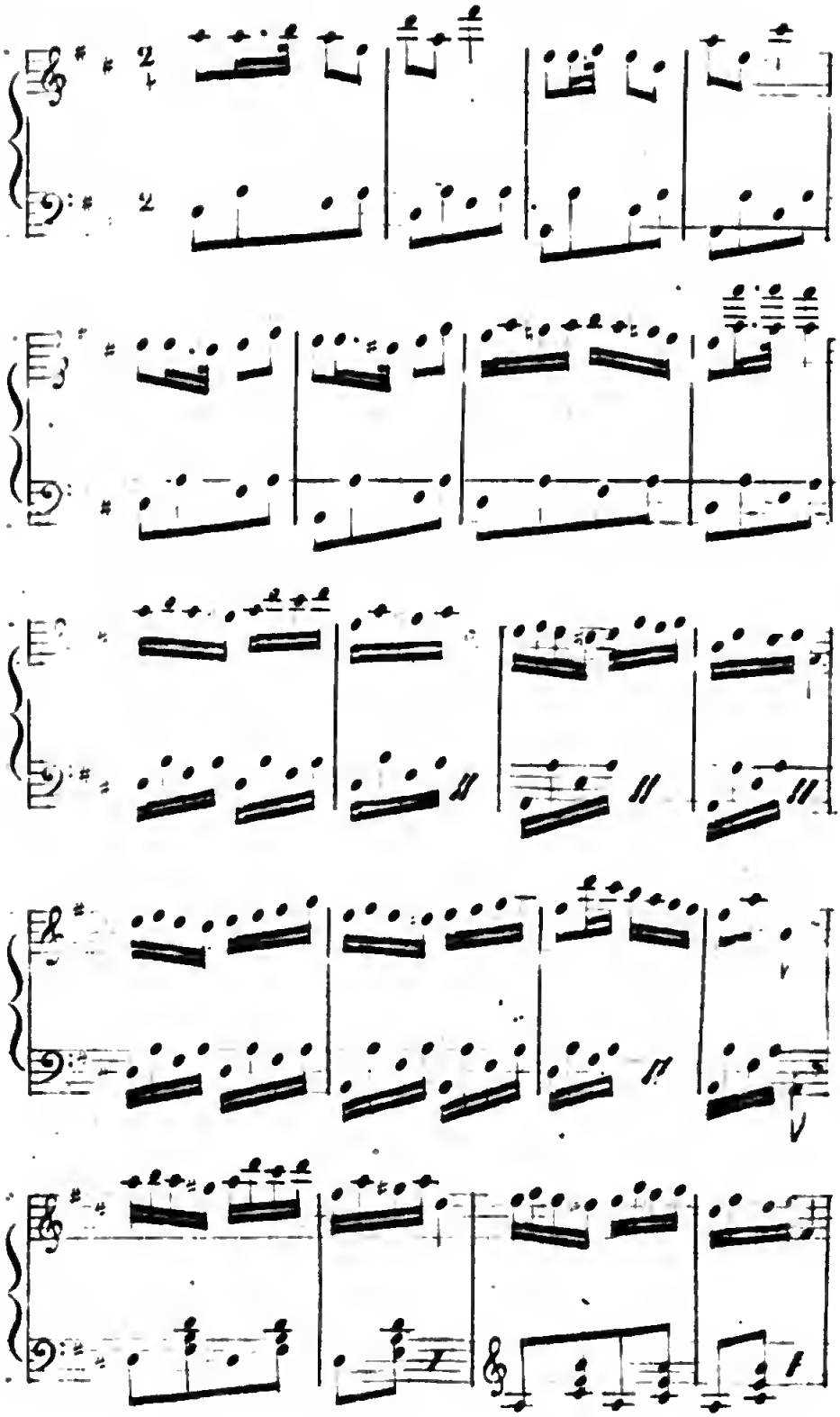
FIN DE LA TABLE.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET,
Rue de Vaugirard, n° 9.

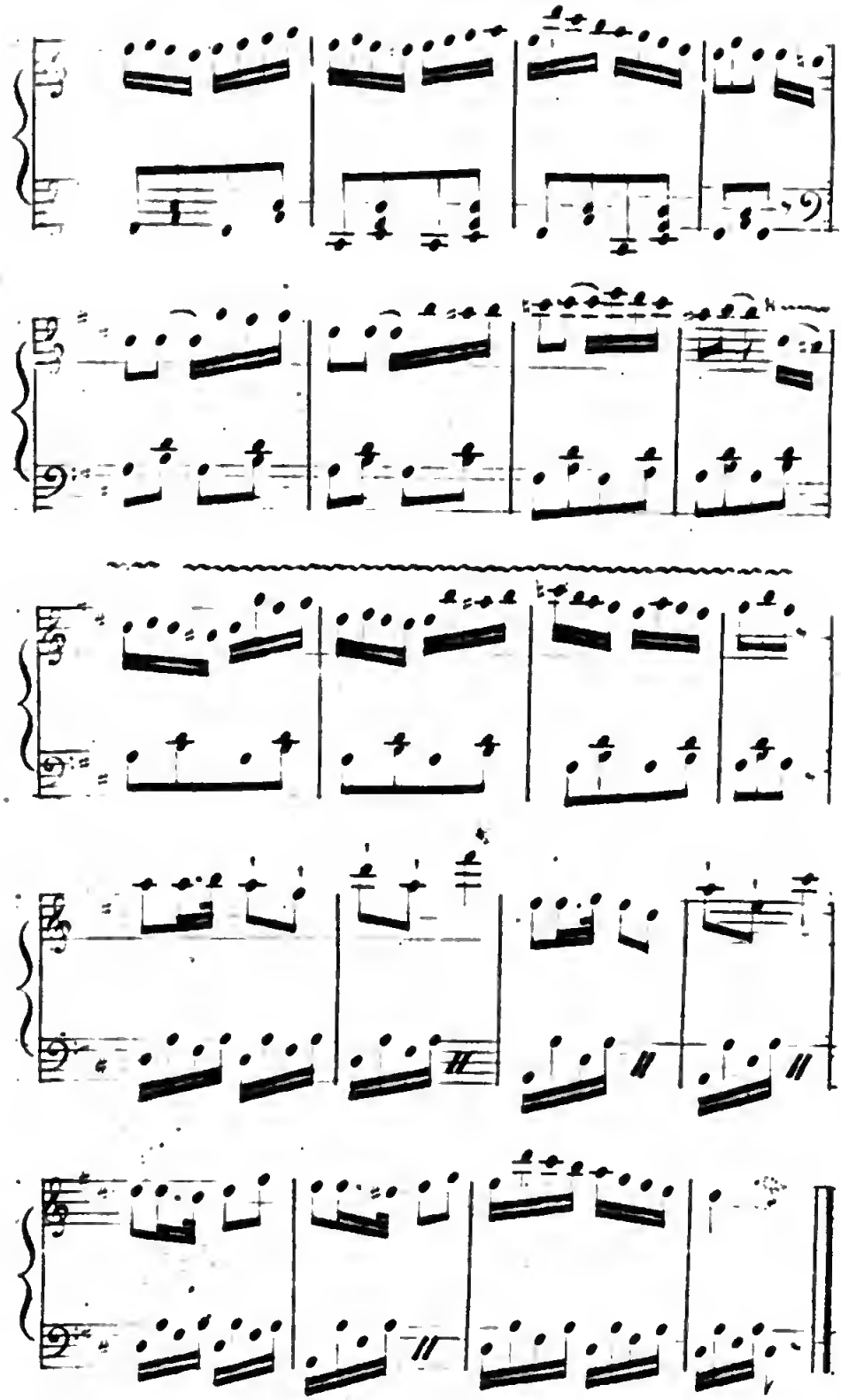
L'AURORE. 1



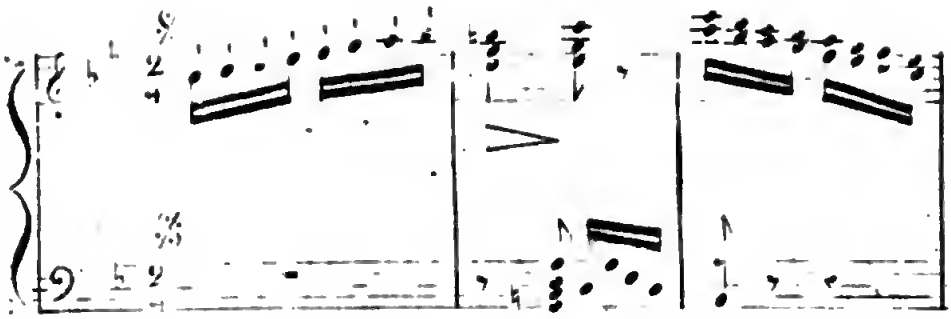
Imp. Roret, r. Hautefeuille 12.

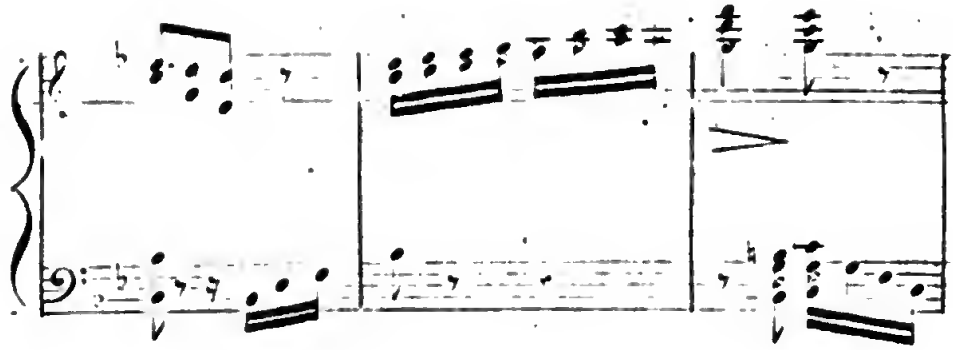


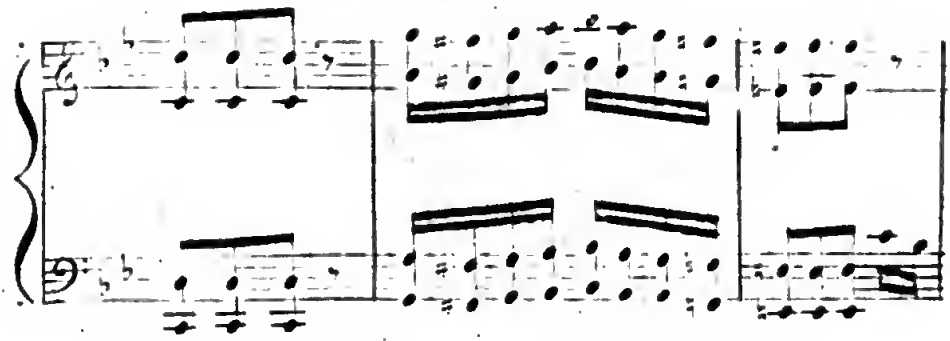
Digitized by Google



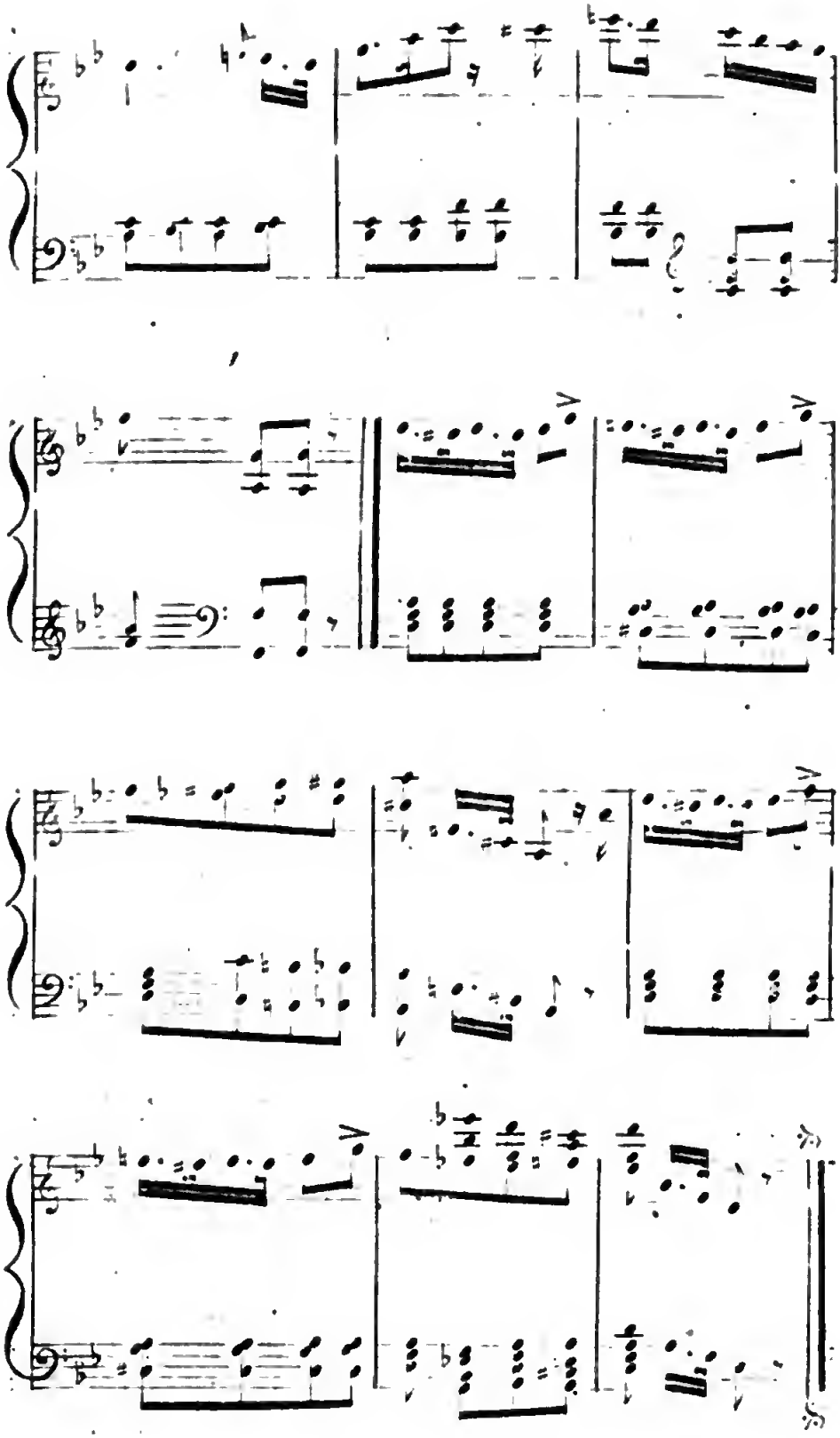
Digitized by Google

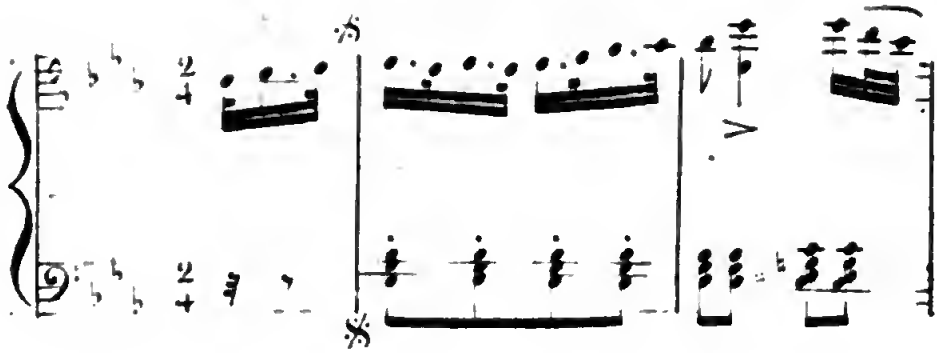


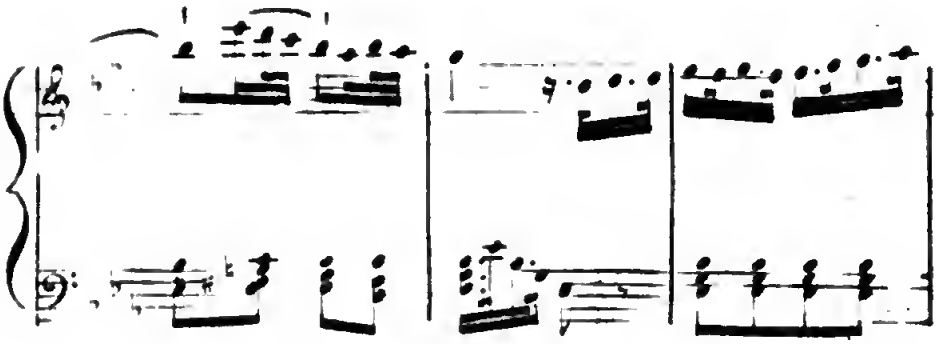


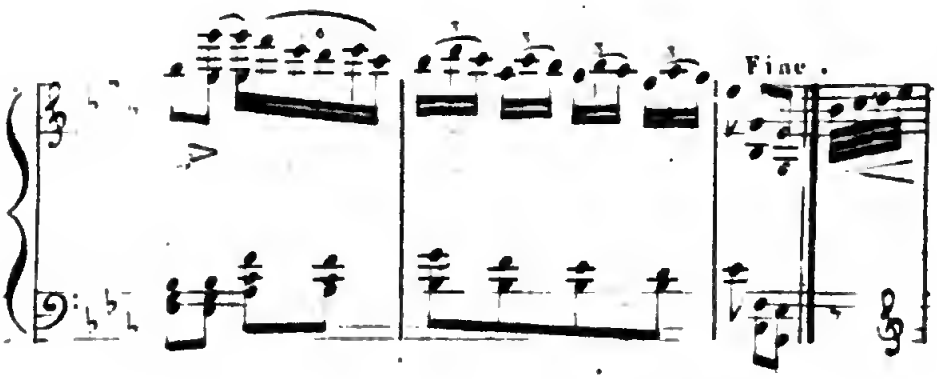


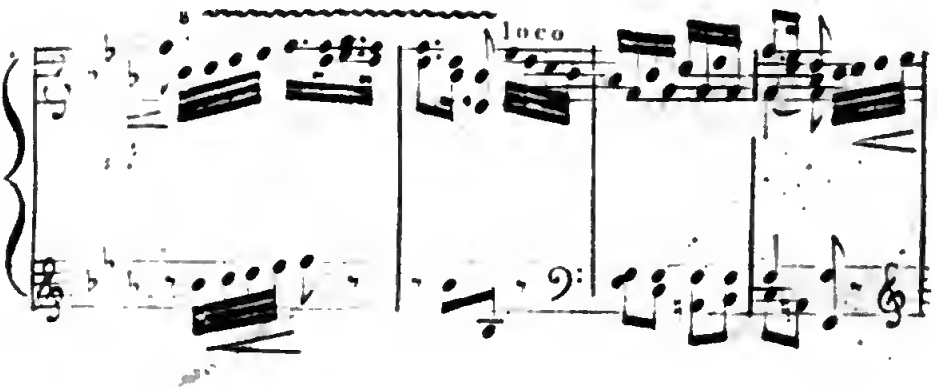
Digitized by Google

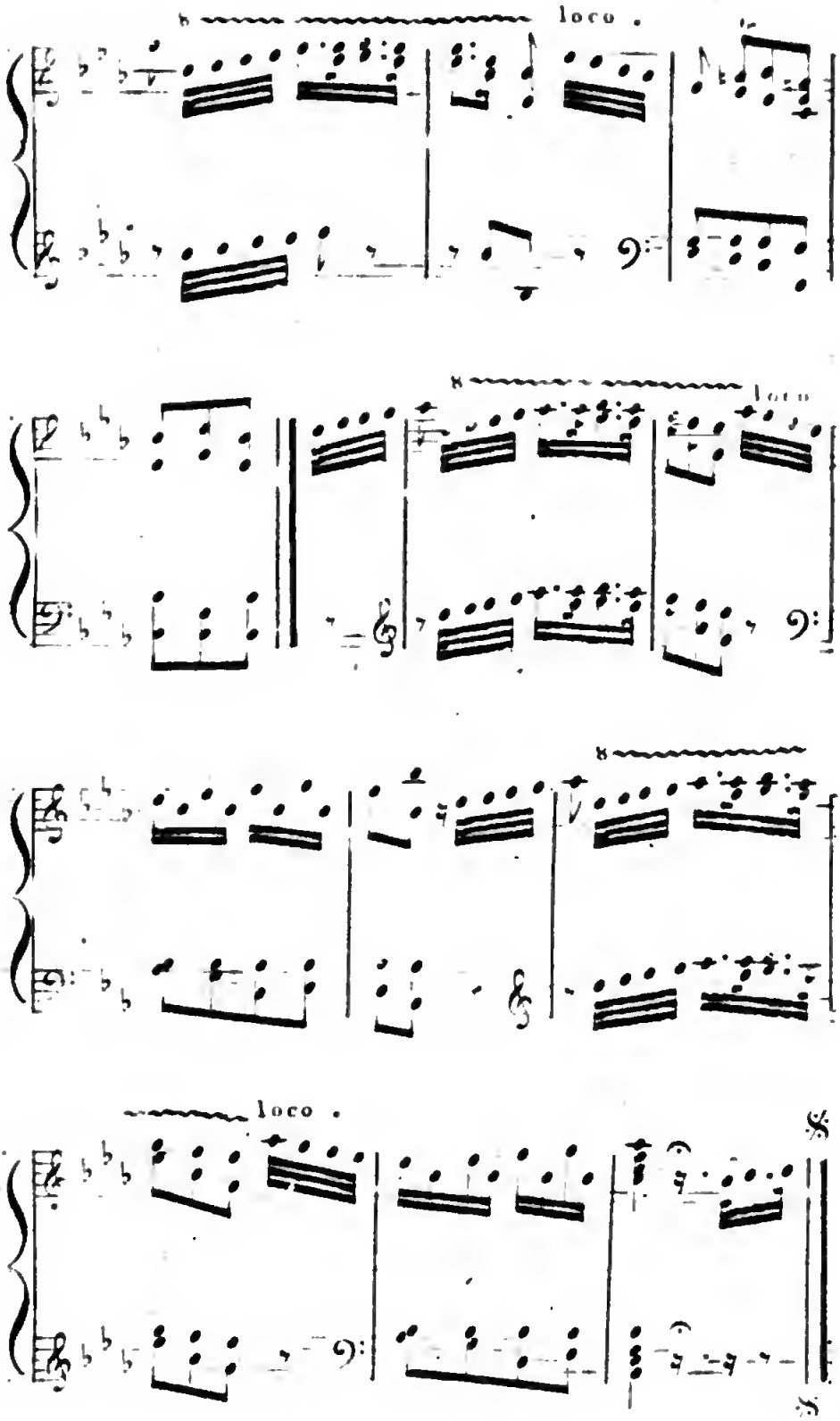


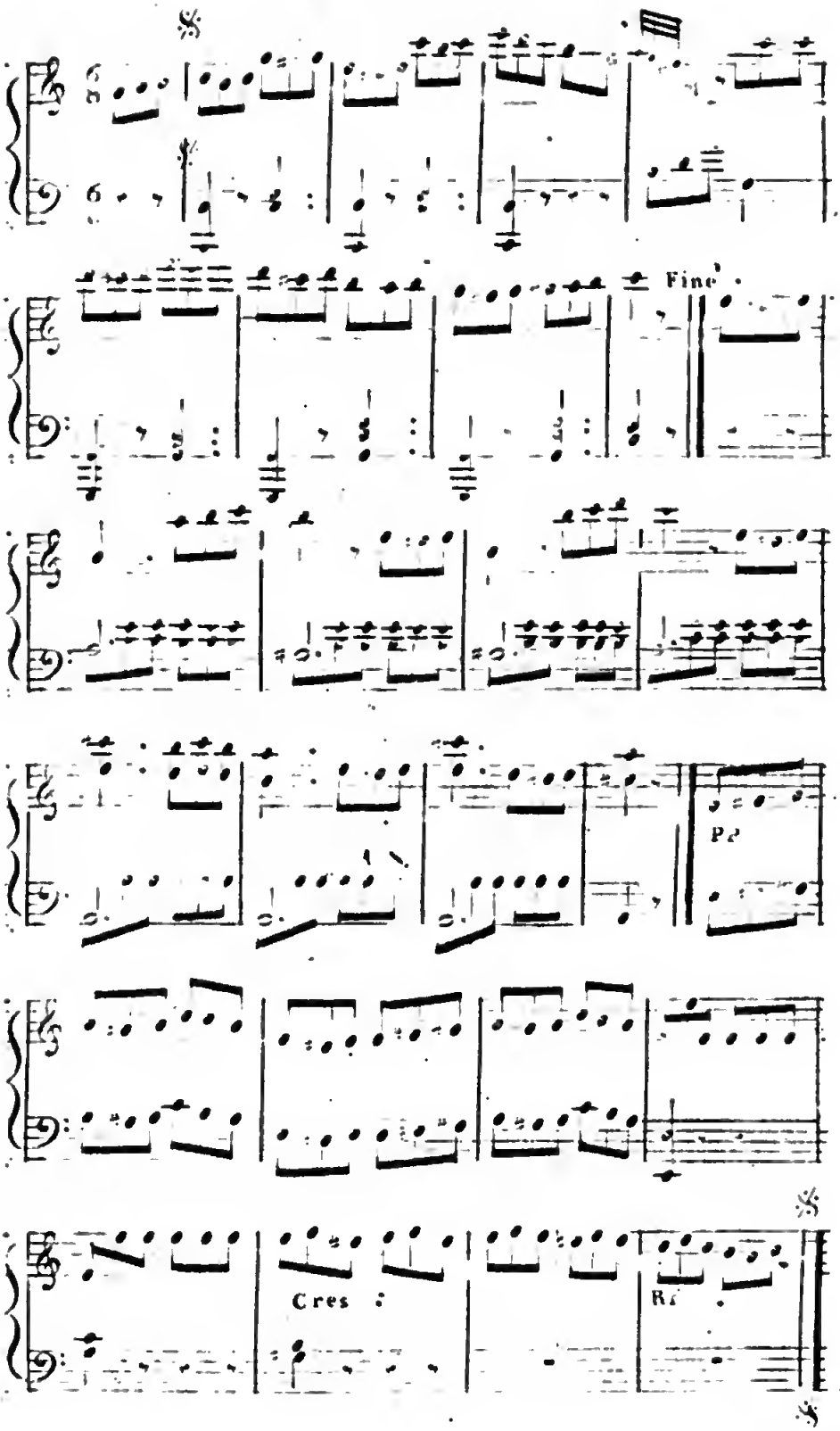


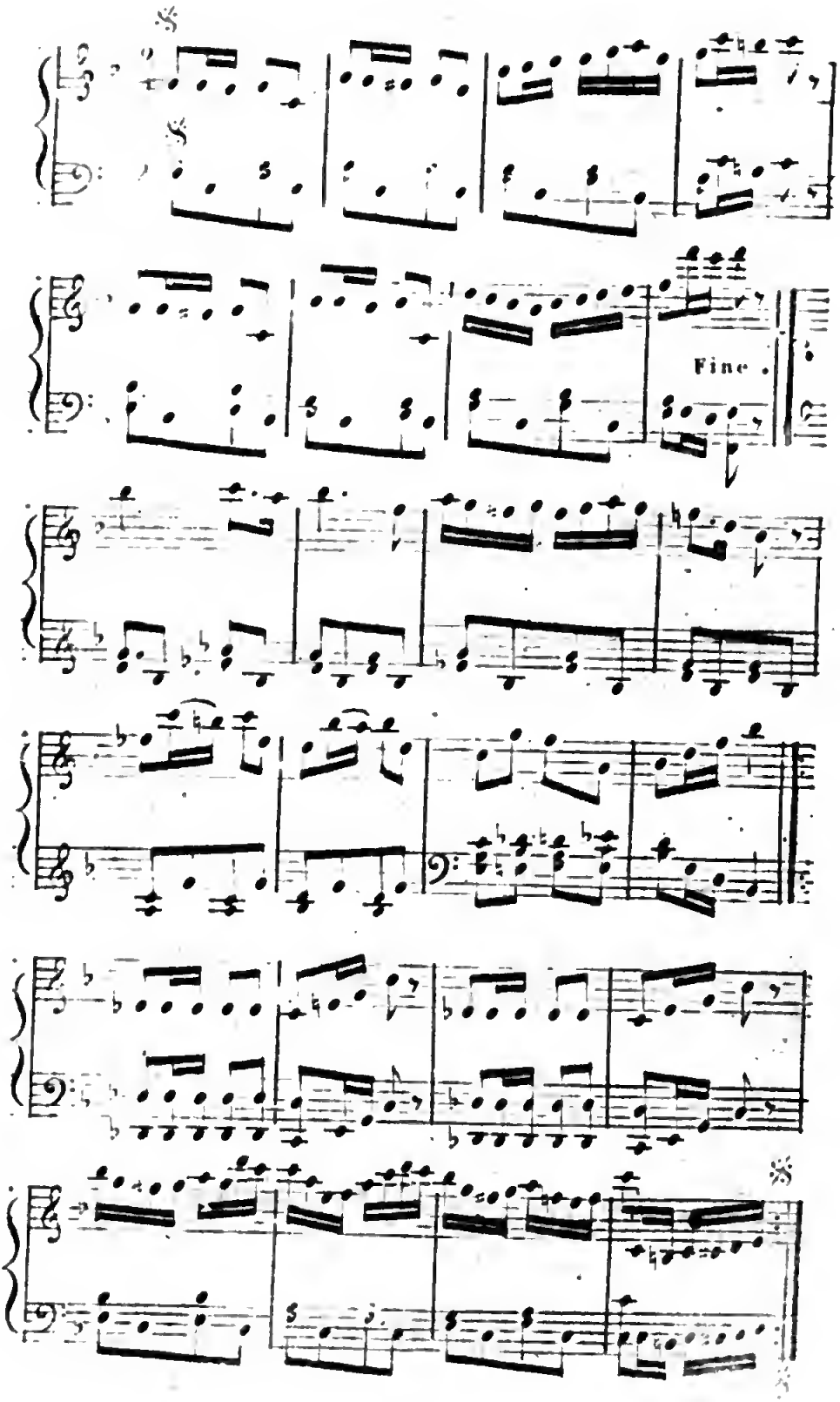


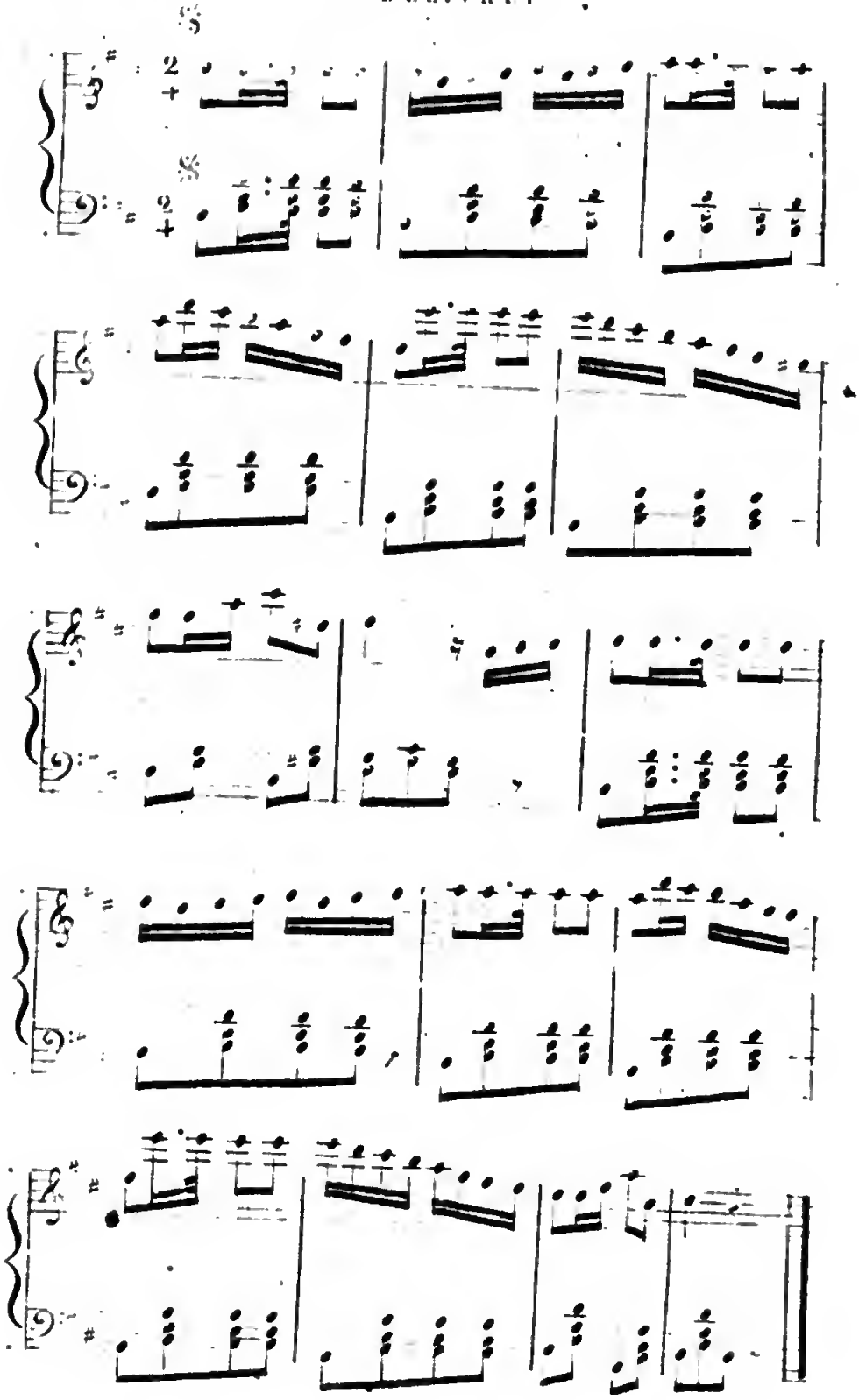

Fine.

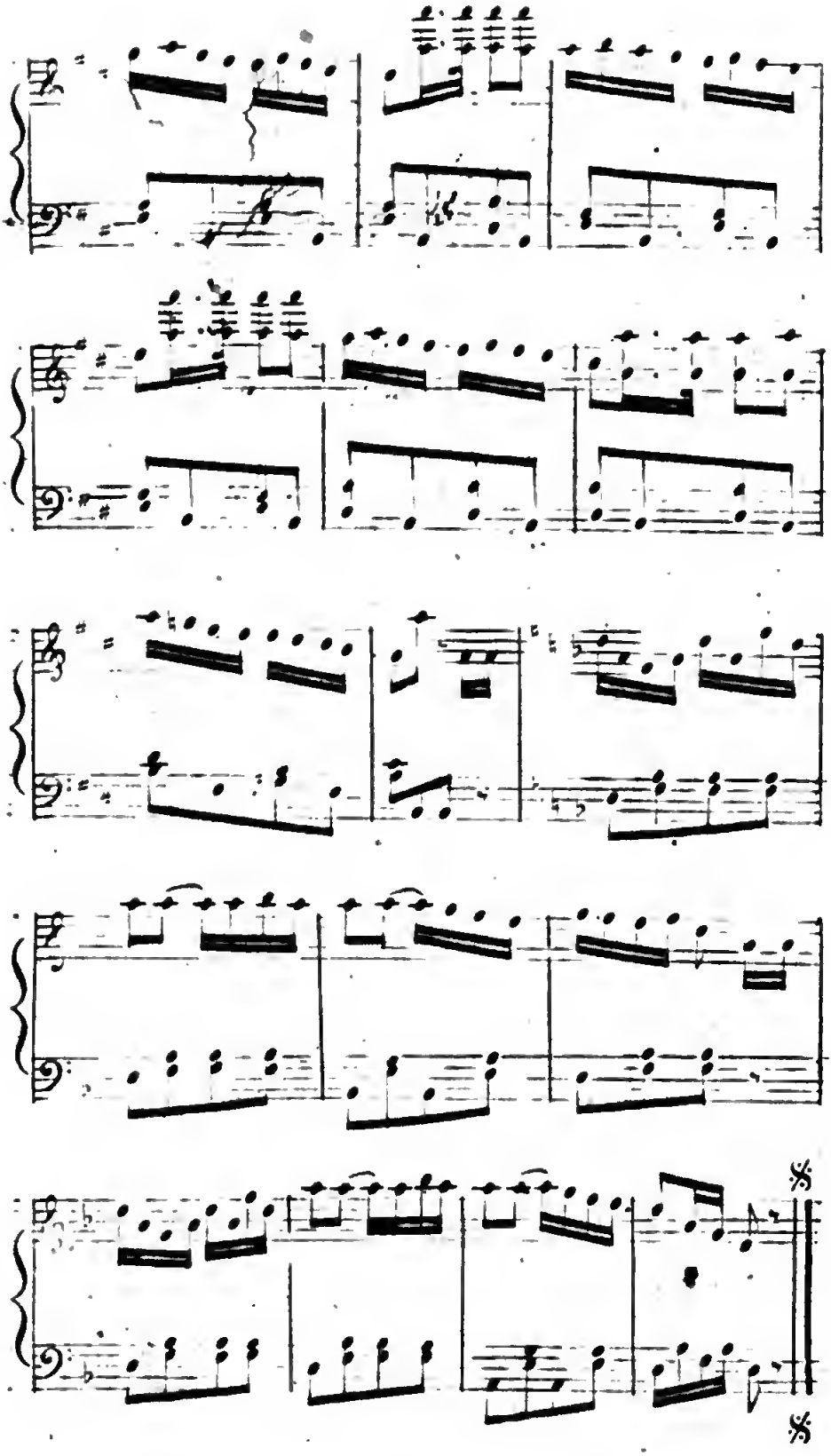

loco

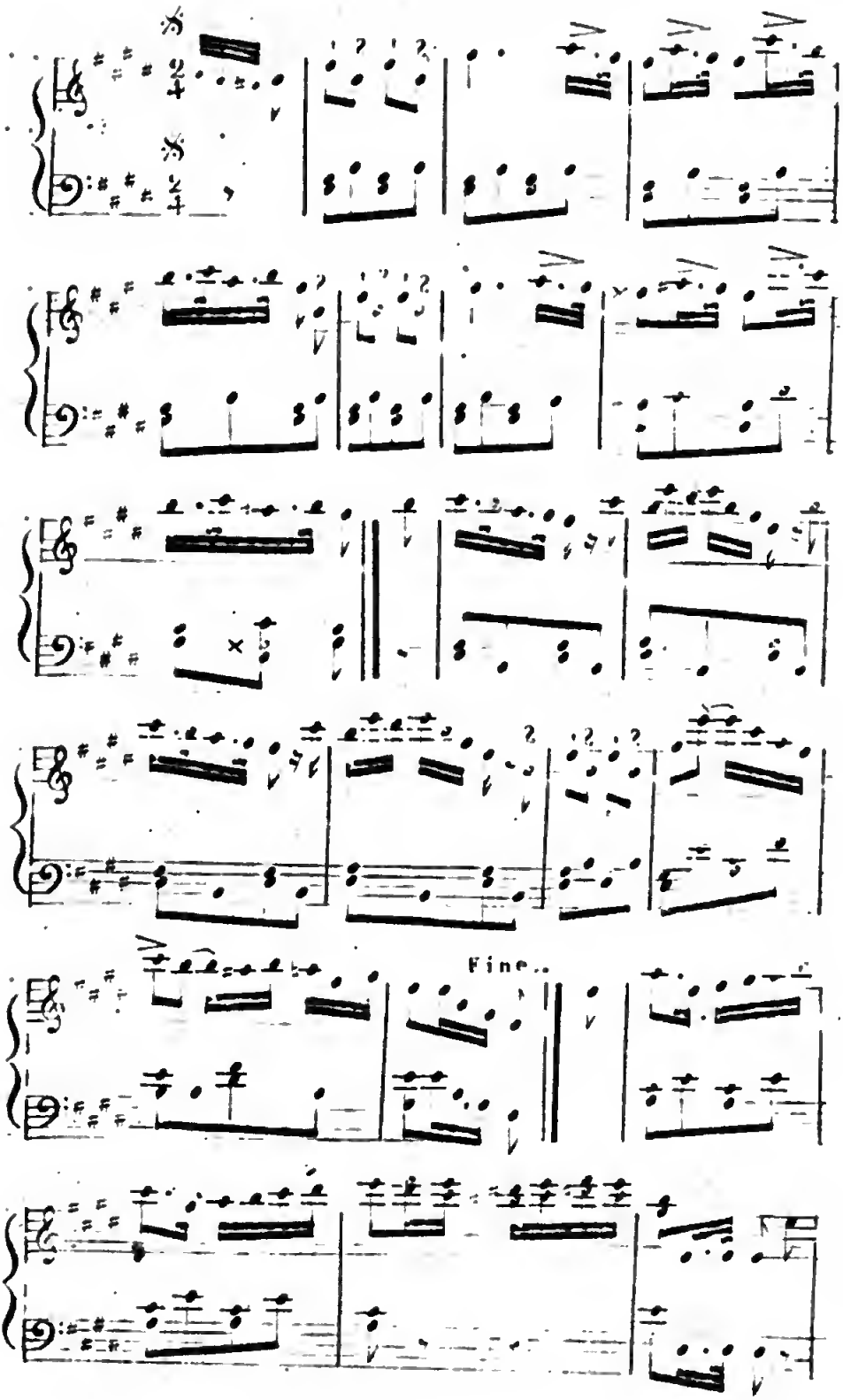

loco .
loco
loco .

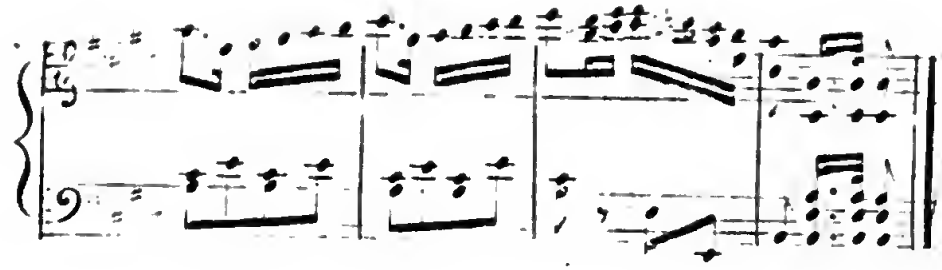

Fine
P2
Cres
Rf


Fine .

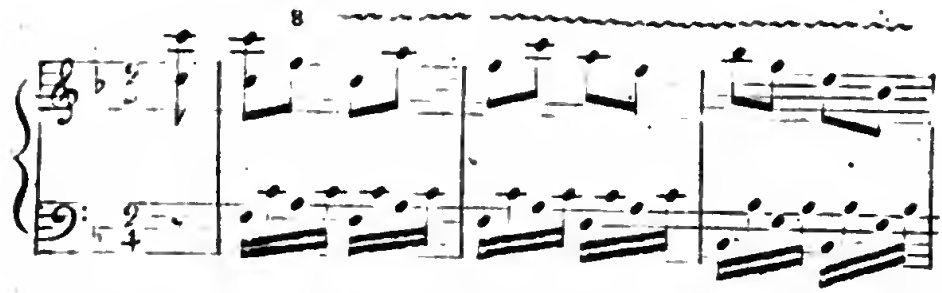


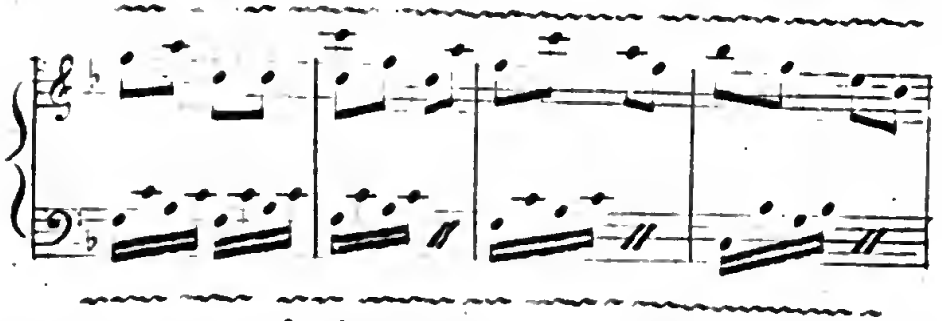


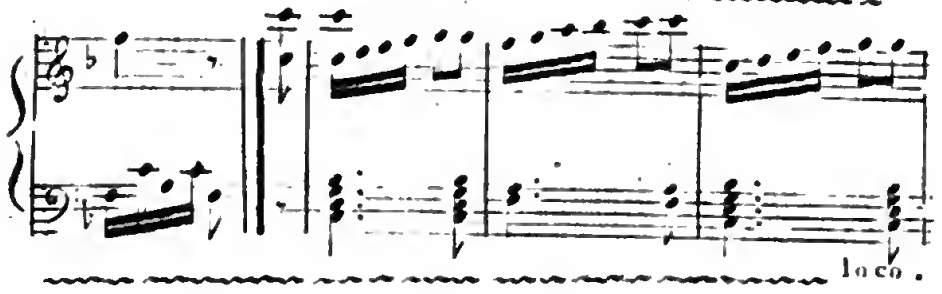

Fine.

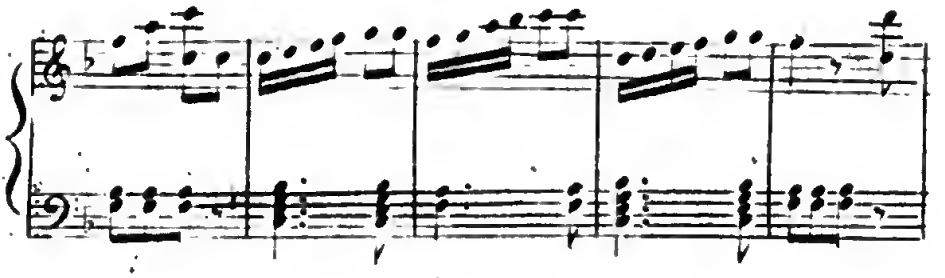


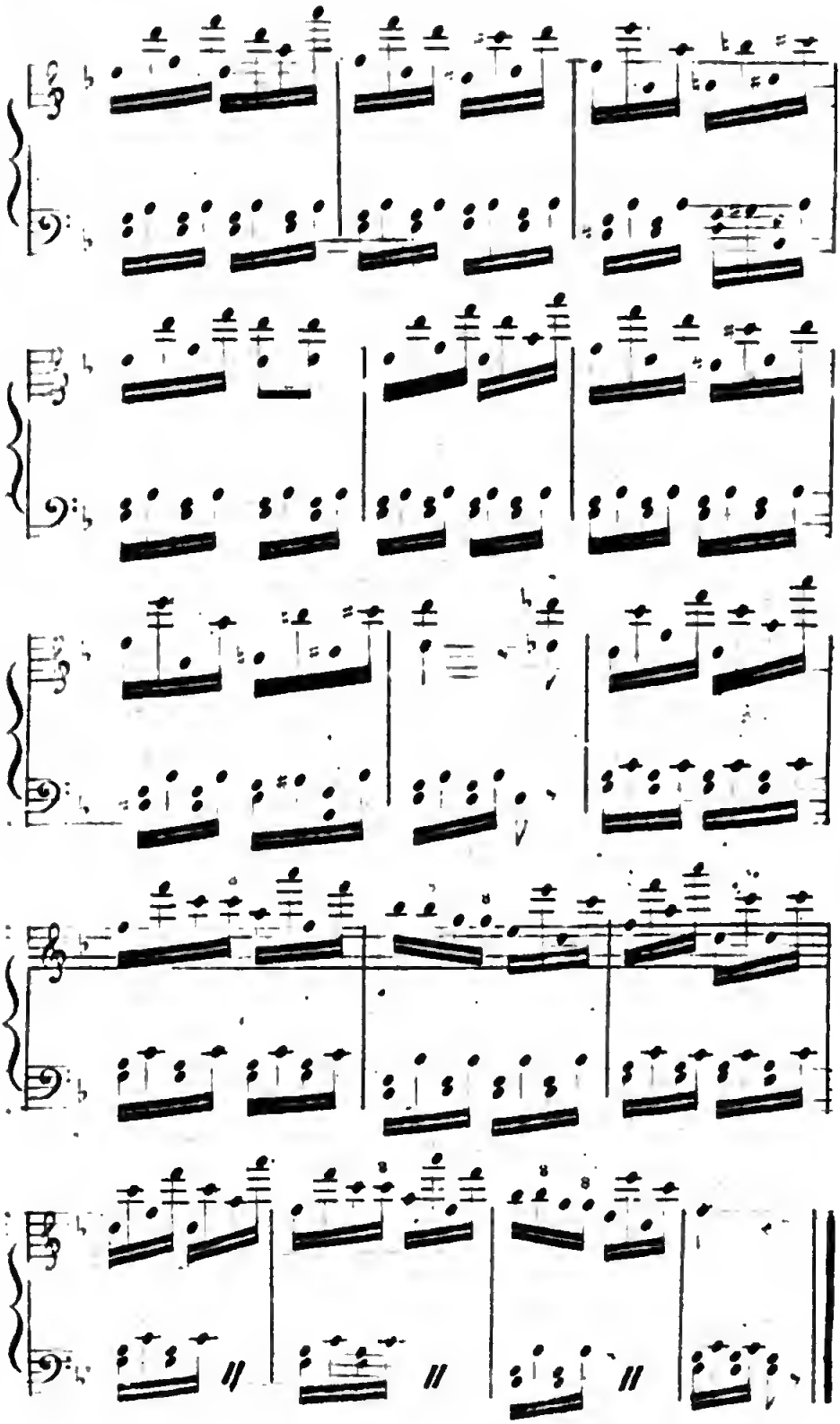
LE PETIT MAITRE

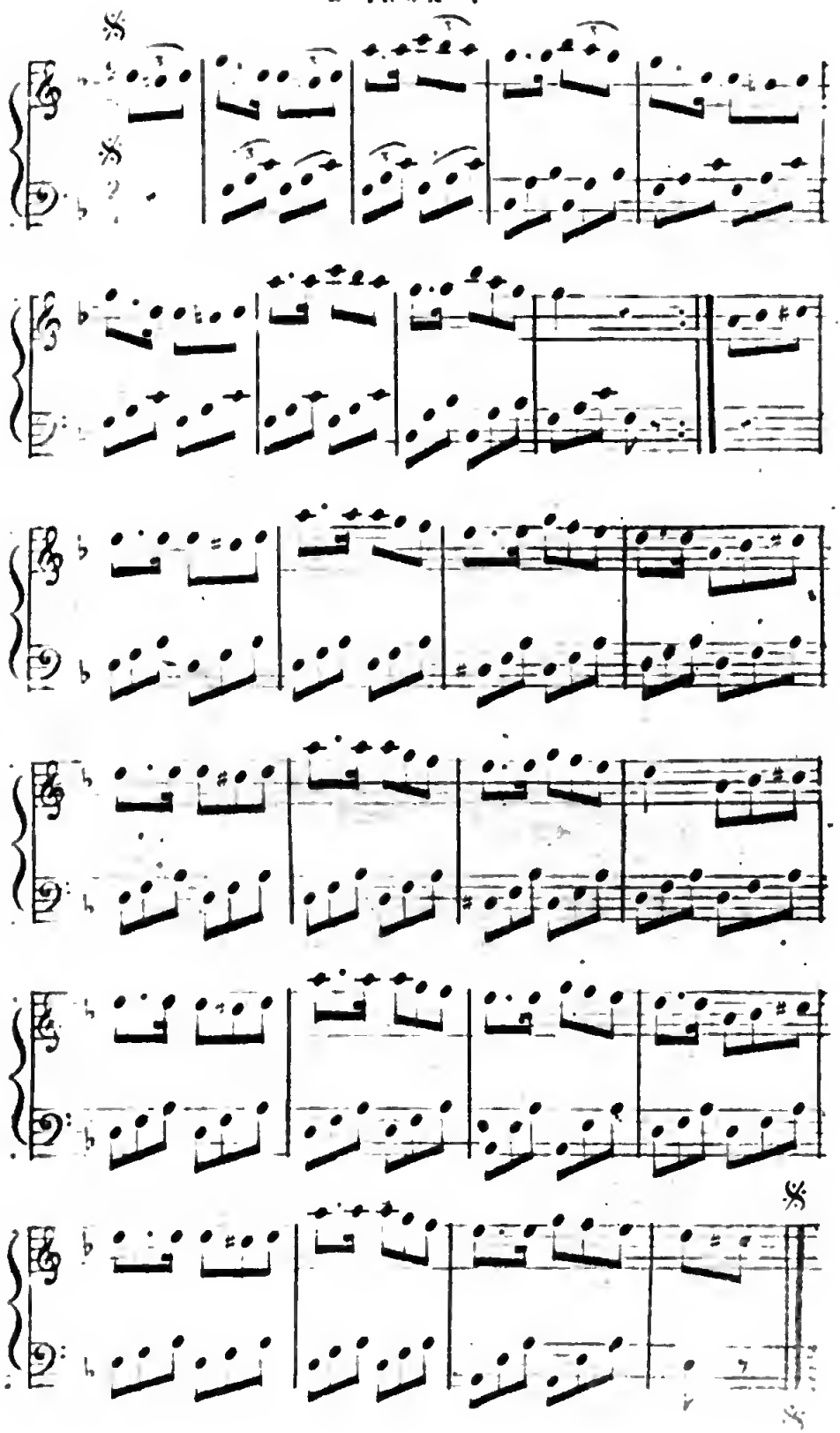


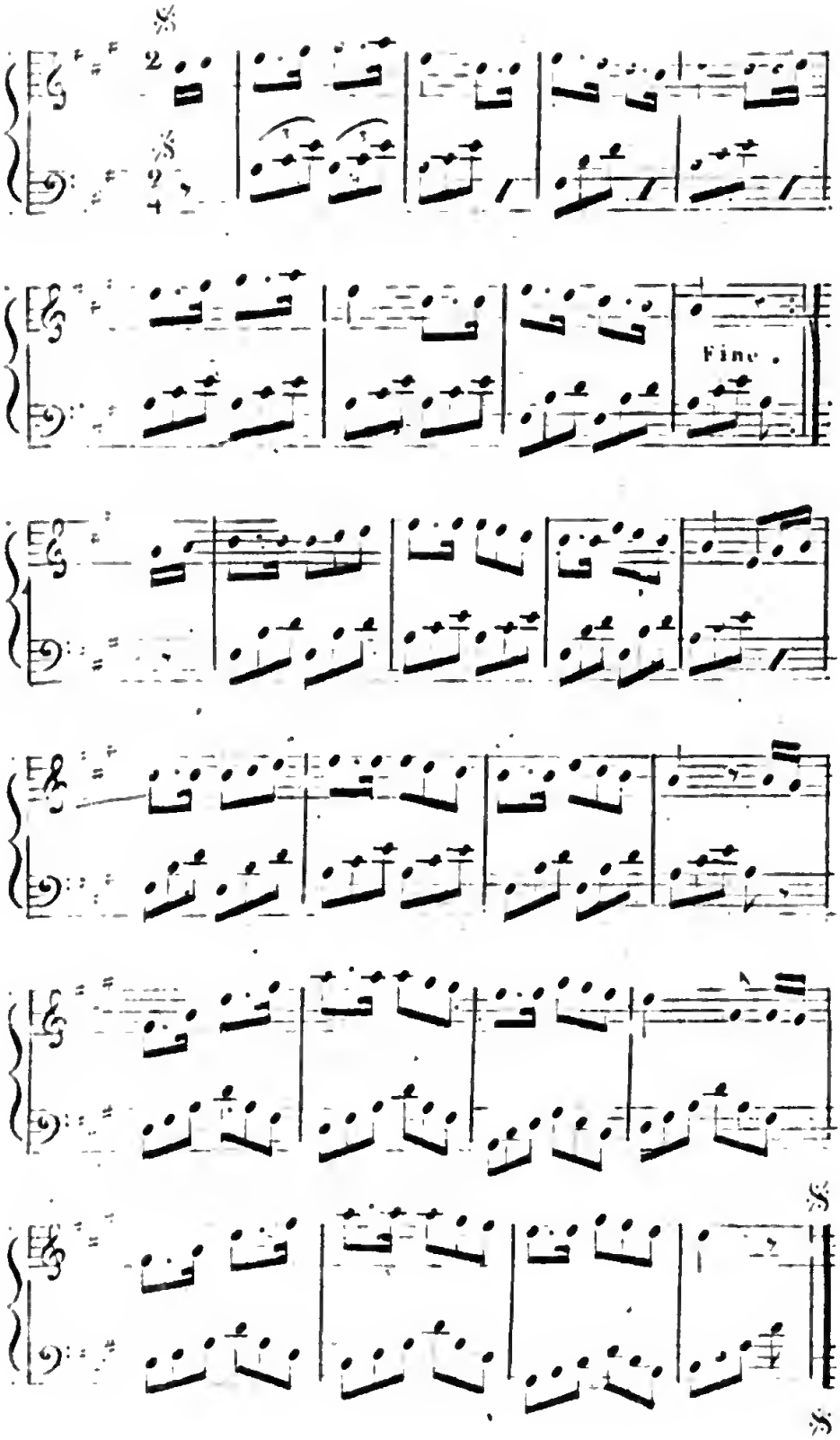




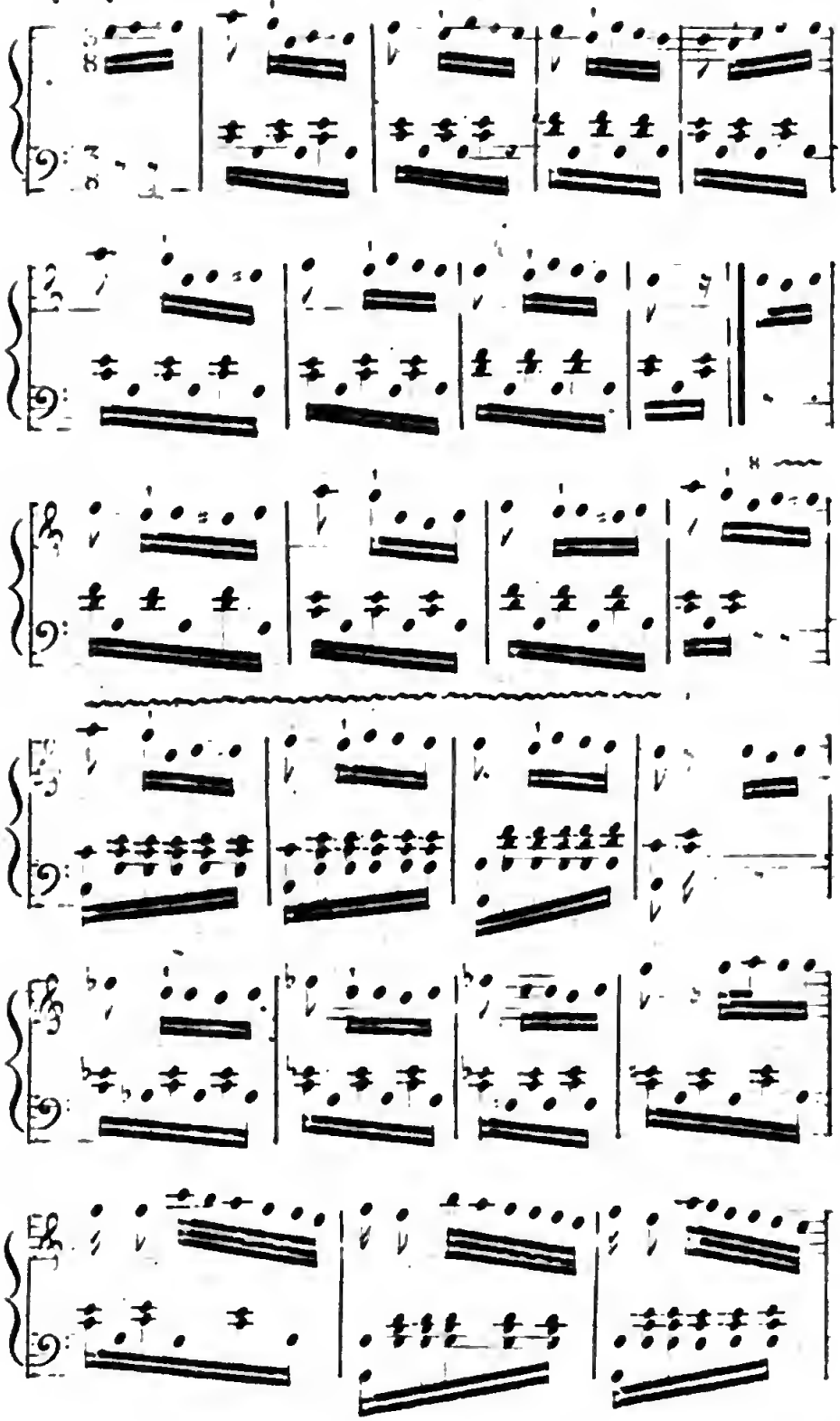


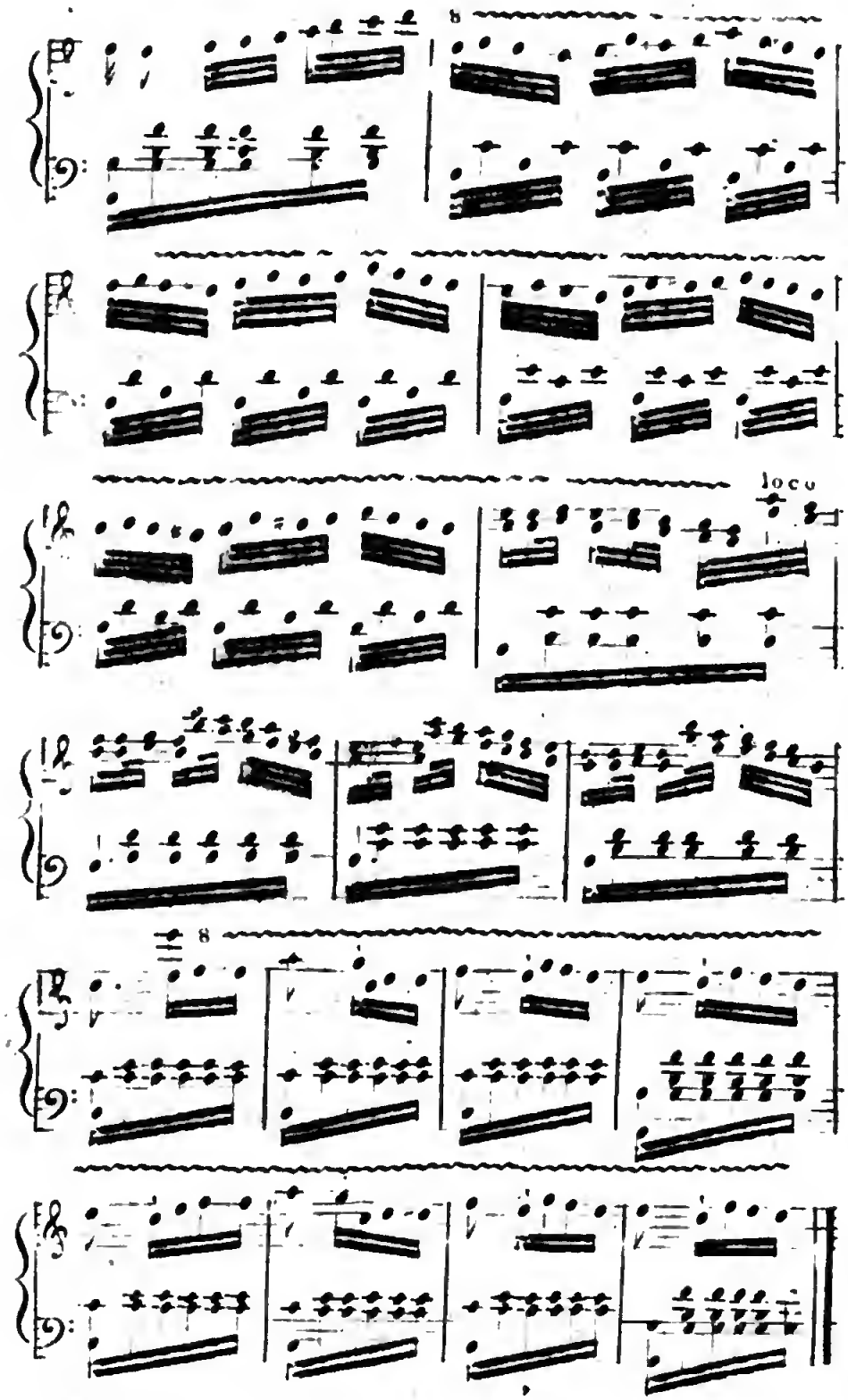


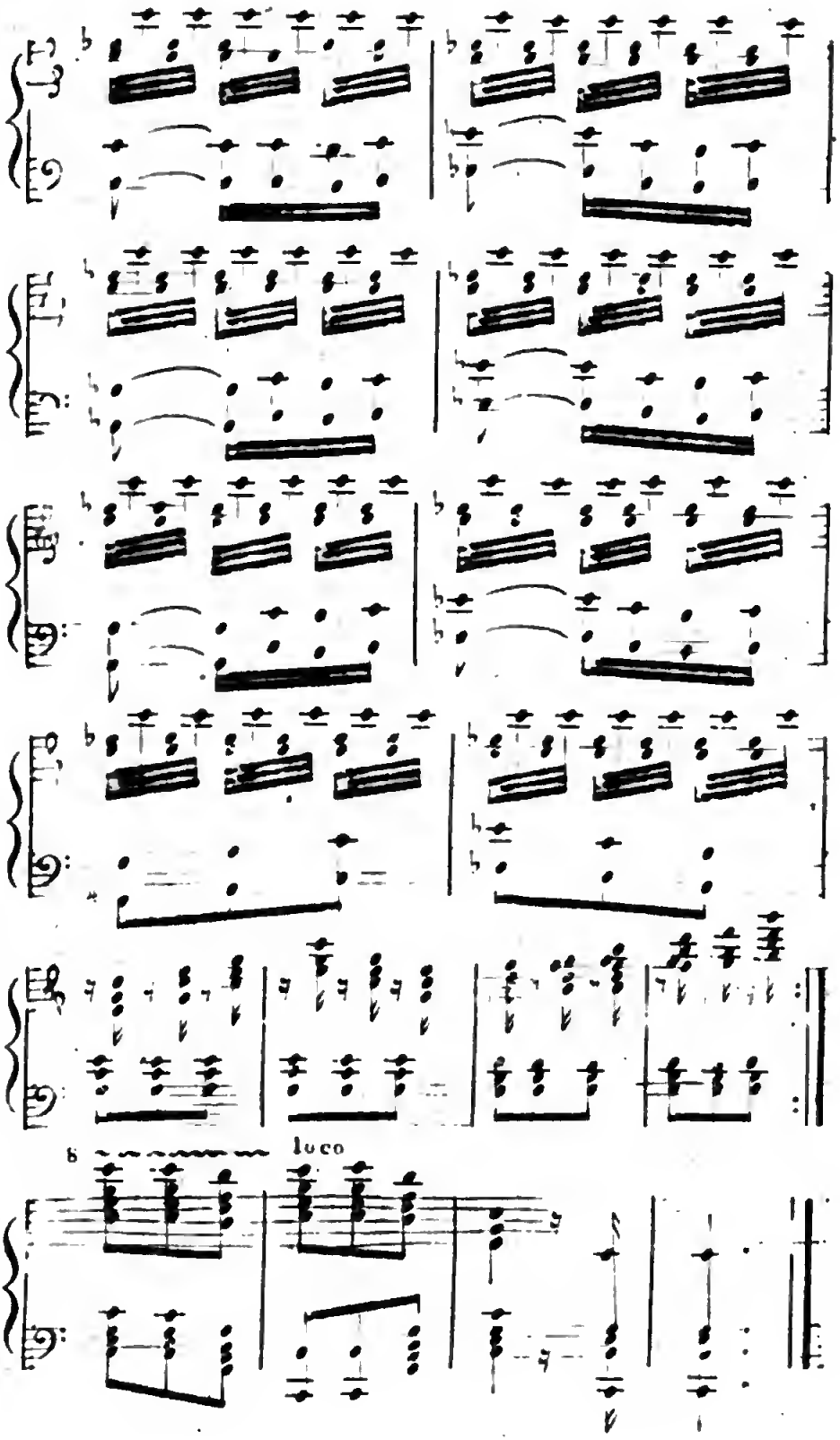



Fine .

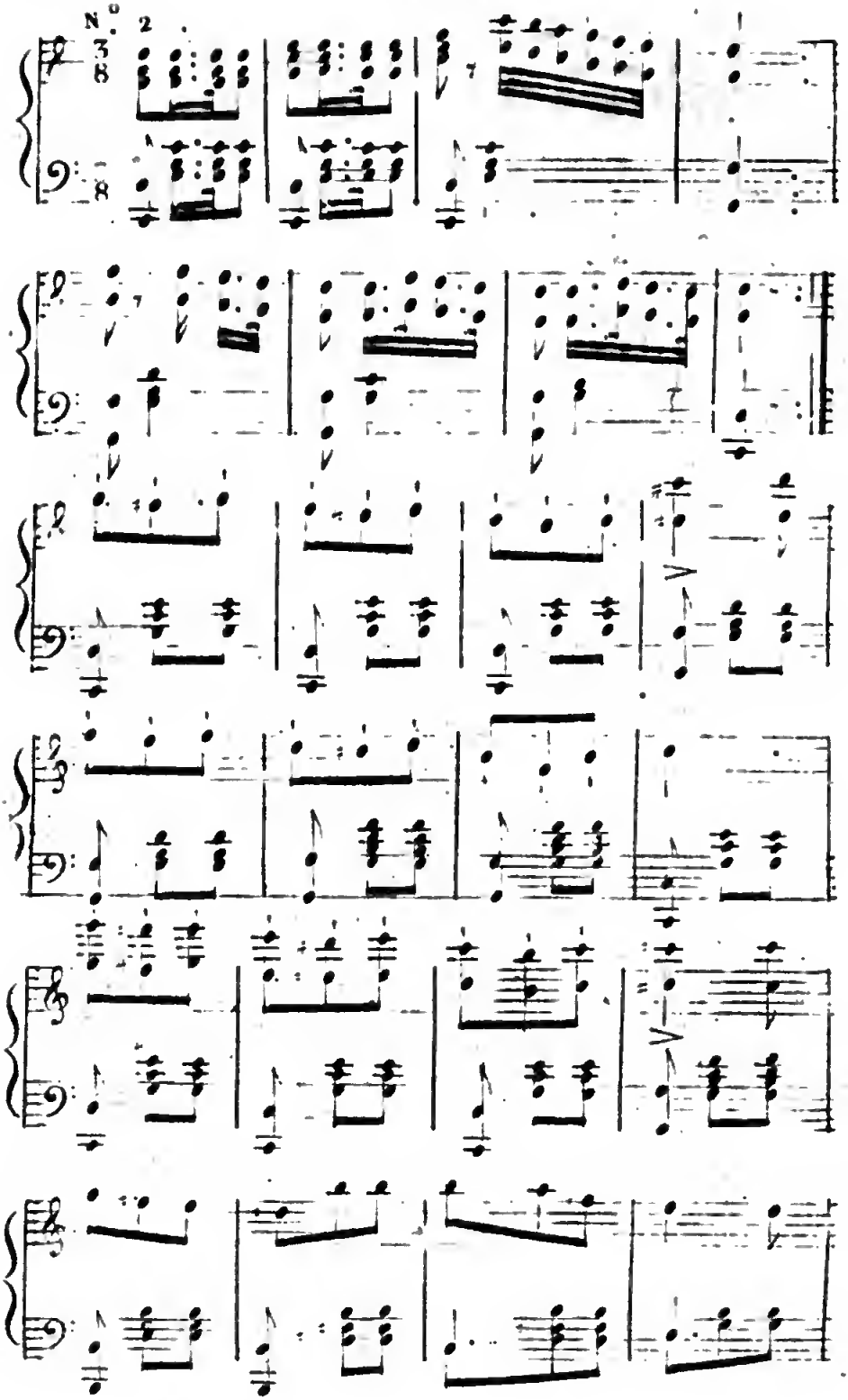
N.° 1. LA GRACIEUSE.

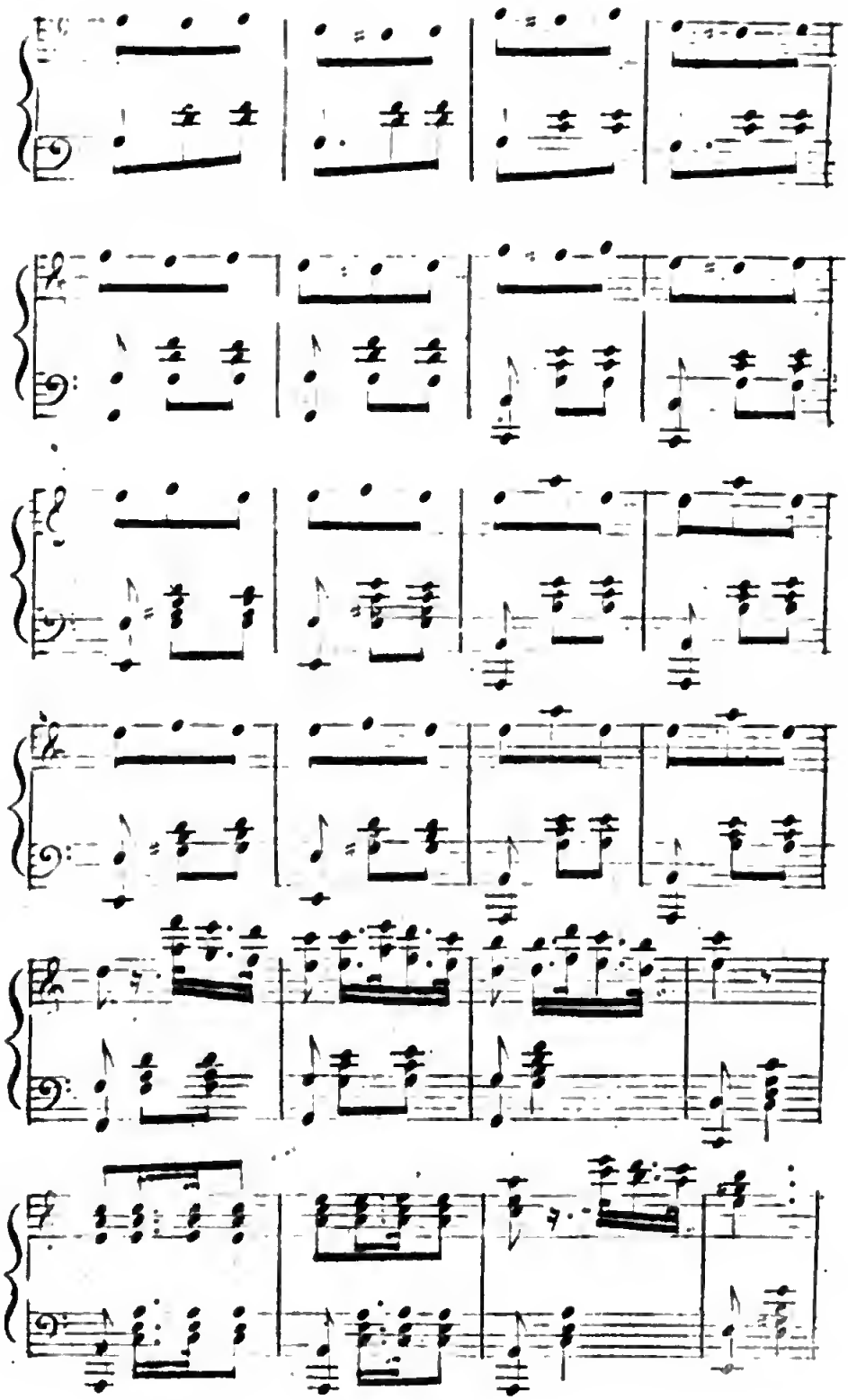


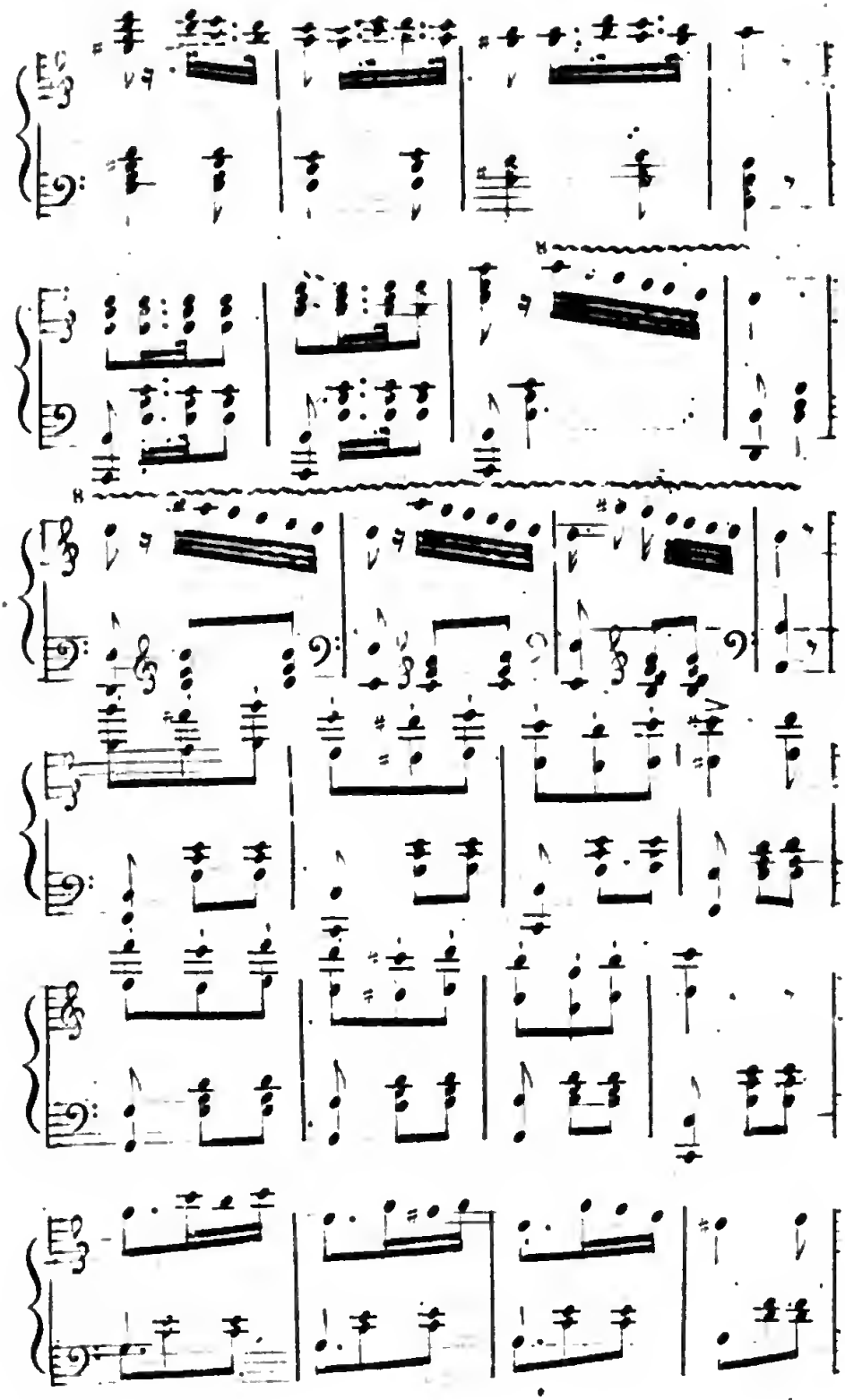

8
loco
8

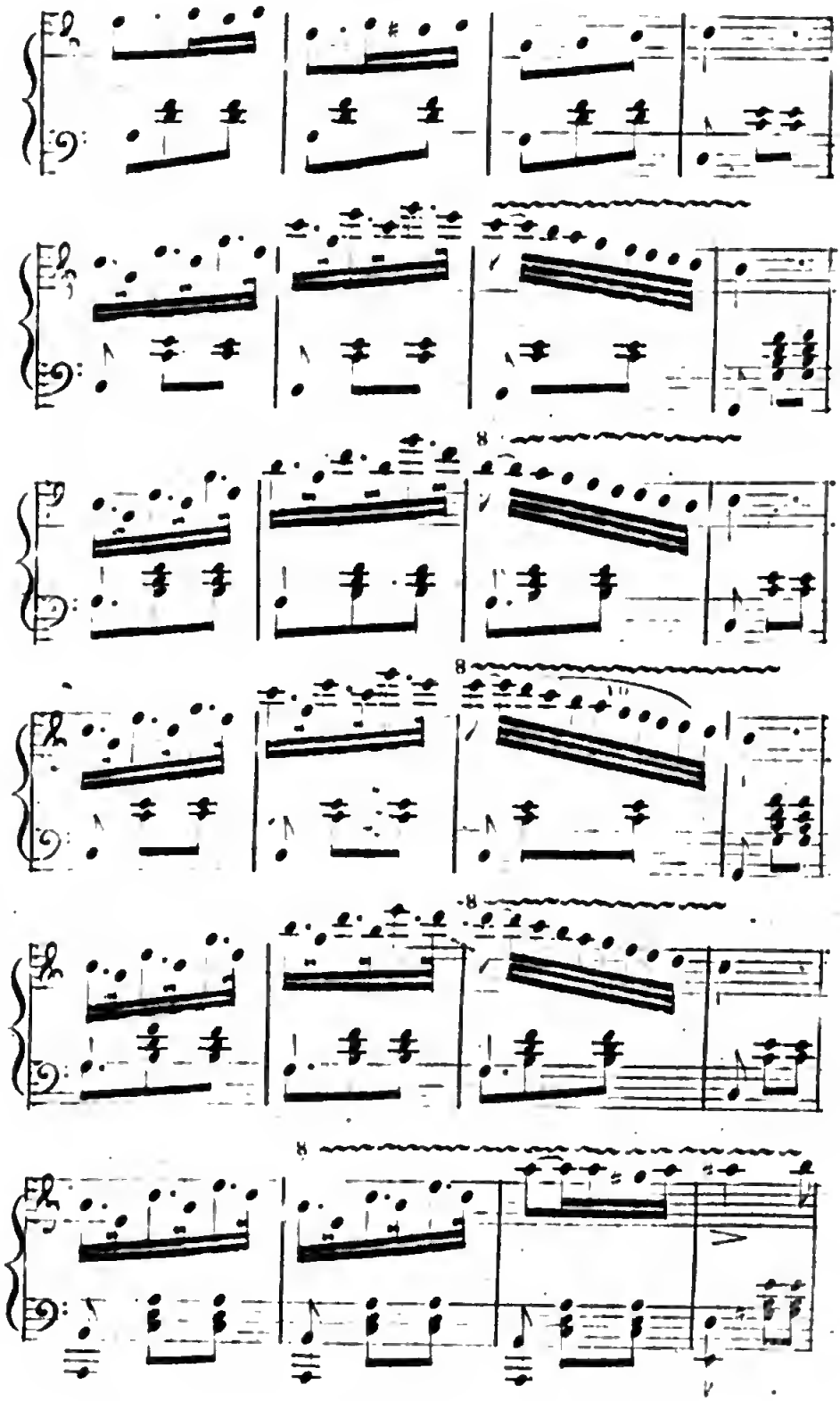

8
loco

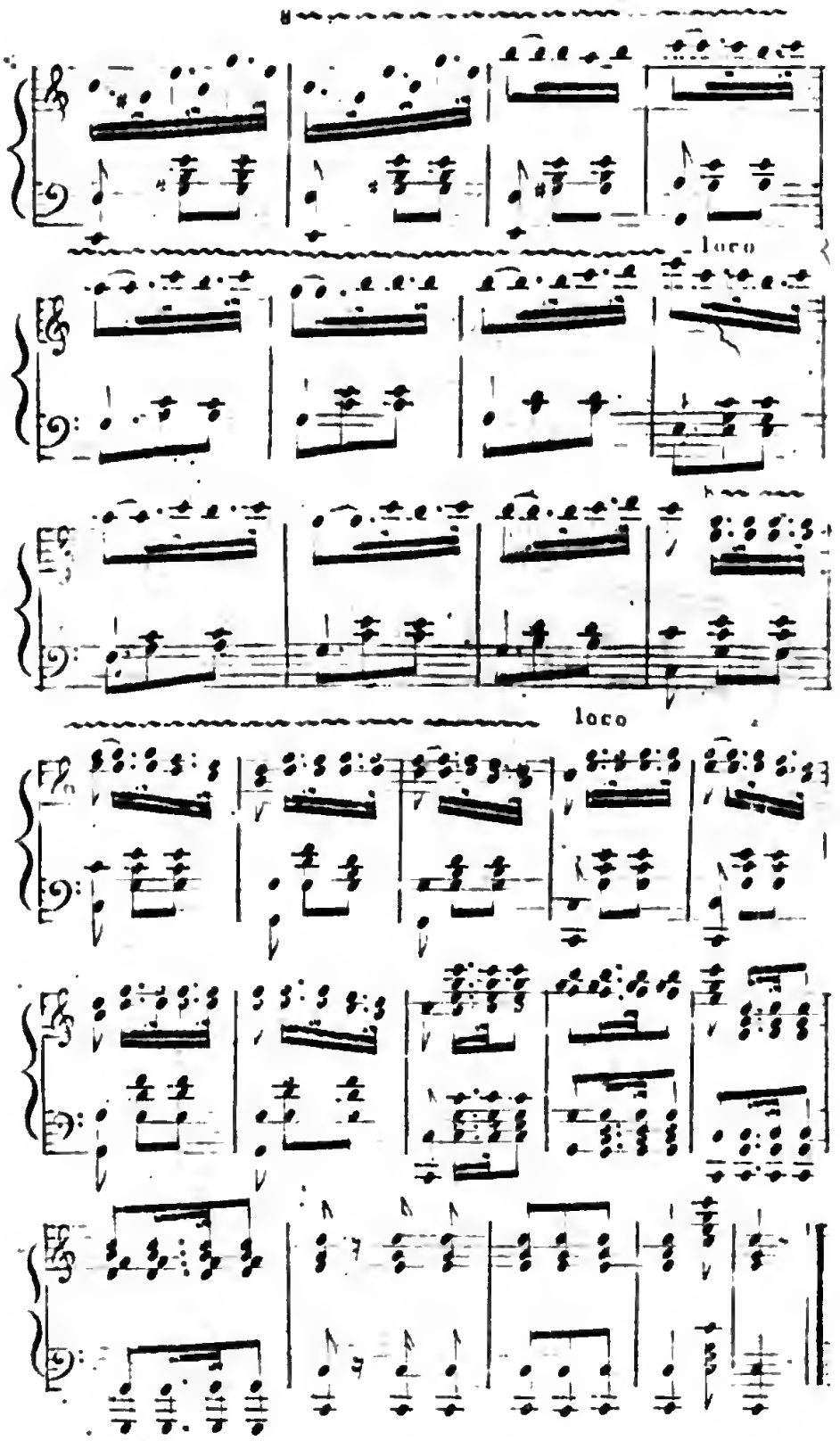
LA BIZARRE.

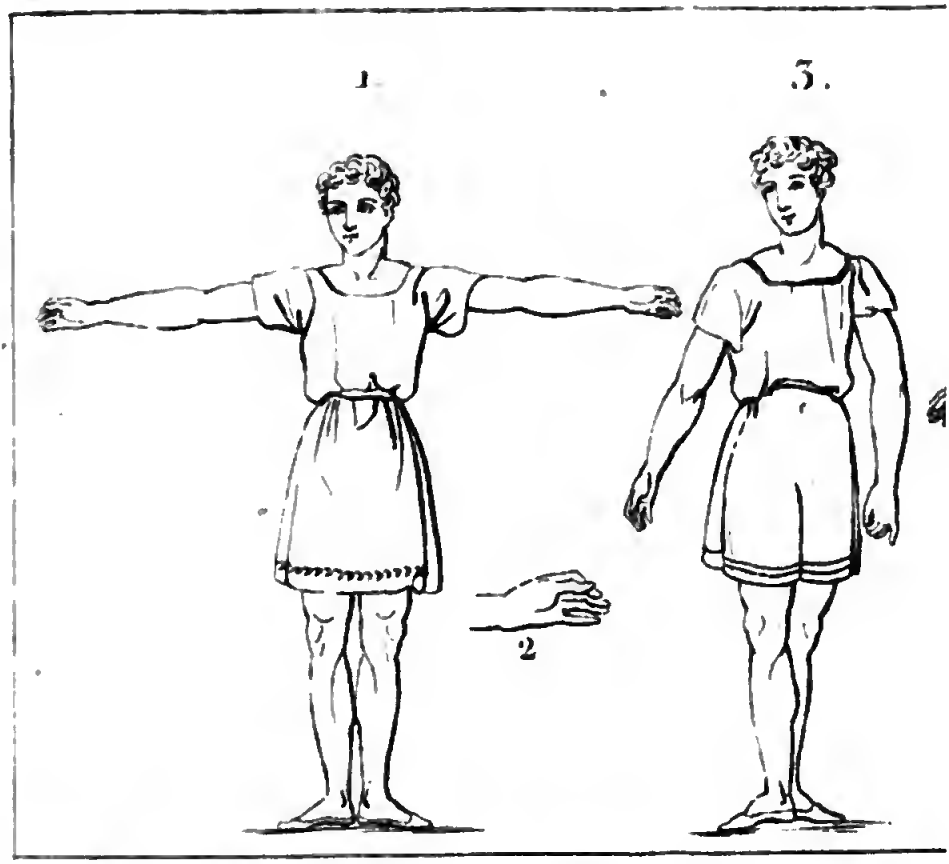







8
8
8
8


loco
loco



Digitized by Google

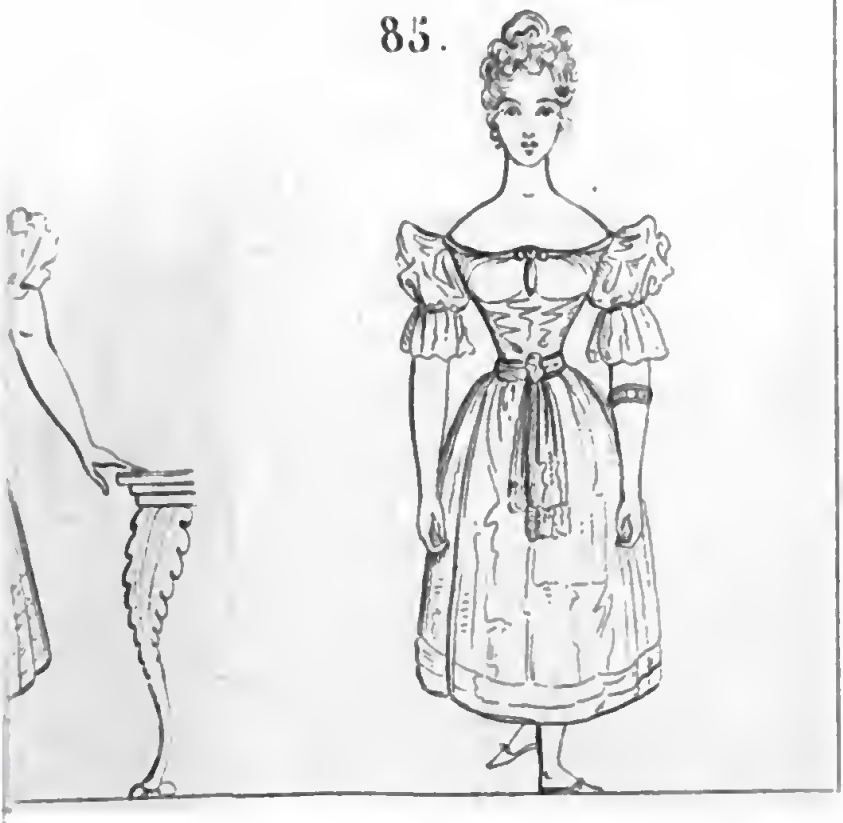
Pl. 1ère

Danse

Pl 2em

Digitized by Google

424 d
Pl 4



O
24

Digitized by Google

Z
7.9.82

COLLECTION
DE MANUELS

FORMANT UNE

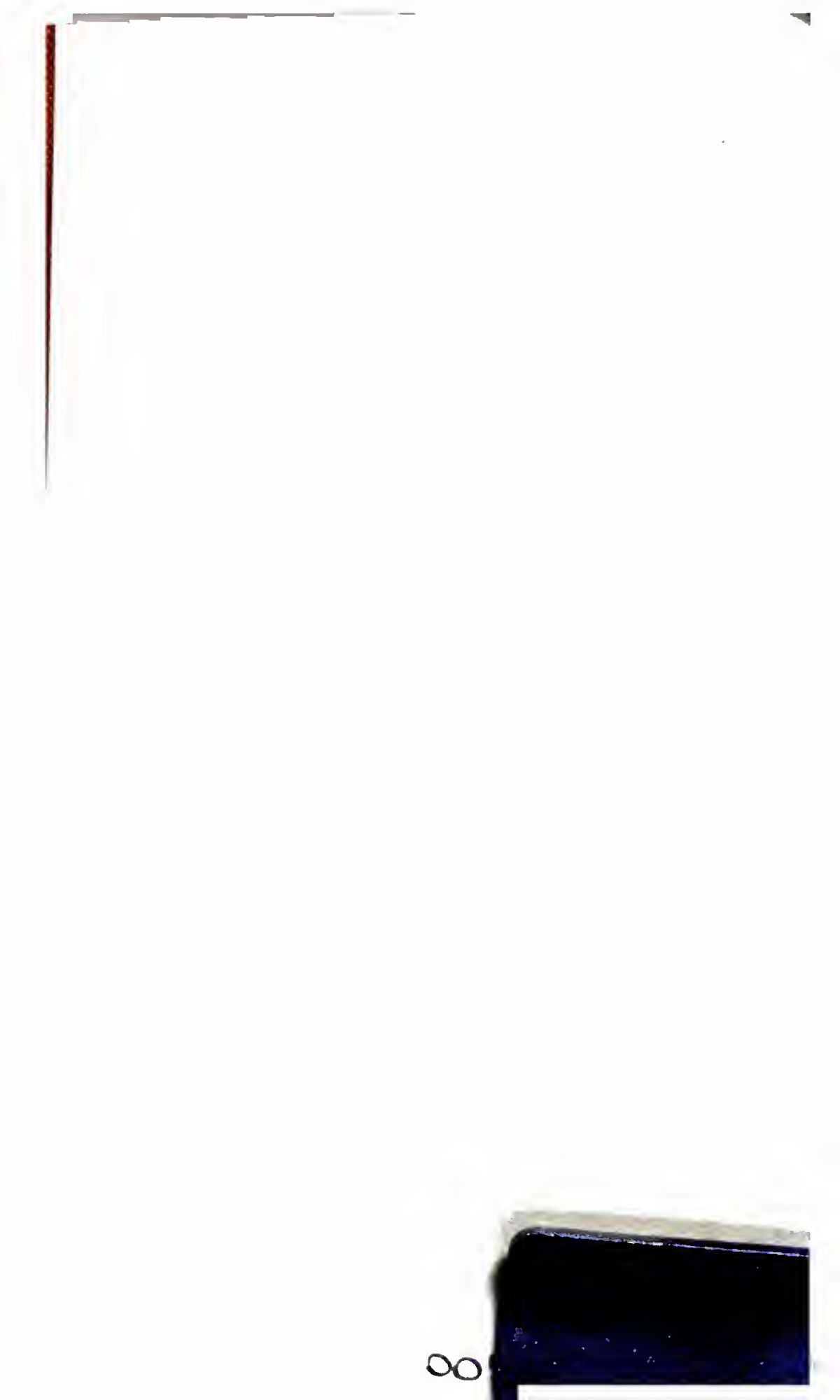
ENCYCLOPÉDIE
DES SCIENCES ET DES ARTS,

FORMAT IN-18;

Par une réunion de Savans et de Praticiens;

MESSIEURS

AMOROS, ARSENNE, BOISDUVAL, BOSC, CHORON, *Ferdinand* DENIS, JULIA-FONTENELLE, HUOT, LACROIX, LANDRIN, LAUNAY, *Sébastien* LENORMAND, LESSON, PEUCHET, RICHARD, RONDONNEAU, RIFFAULT, TERQUEM, VERGNAUD, etc., etc.

Tous les Traités se vendent séparément; pour les recevoir franc de port, il faut ajouter 50 c. par volume.

Cette Collection étant une entreprise toute philanthropique, les personnes qui auraient quelque chose à nous faire parvenir dans l'intérêt des sciences et des arts, sont priées de l'envoyer franc de port à l'adresse de M. le *Directeur de l'Encyclopédie in*-18, chez RORET, libraire, rue Hautefeuille, n° 10 *bis*, à Paris.